



Antologia de ensaios

Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes
II – Seminário de investigação, ensino e difusão

Organização



Antologia de Ensaio

Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes.

II - Seminário de investigação, ensino e difusão.

Concepção Editorial: Paula André

Edição: DINÂMIA'CET-IUL-ISCTE-IUL

Coordenação editorial: Mariana Leite Braga

Design gráfico: Bruno Vasconcelos

Difusão: Maria José Rodrigues

ISBN: 978-989-8876-99-7

Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes.
II - Seminário de investigação, ensino e difusão.

Coordenação:

Ana Barata (FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos)
João Vieira (FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos)
Margarida Brito Alves (FCSH-UNL – IHA)
Paula André (ISCTE-IUL – DINÂMIA'CET-IUL)
Paulo Simões Rodrigues (UE – CHAIA)

Comissão Científica:

Ana Barata (FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos)
Margarida Brito Alves (FCSH-UNL – IHA)
Paula André (ISCTE-IUL – DINÂMIA'CET-IUL)
Paulo Simões Rodrigues (UE – CHAIA)

Instituições envolvidas:

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

Biblioteca de Arte e Arquivos

FCSH-Universidade Nova de Lisboa - IHA

Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações – Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa – IHA

ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa – DINÂMIA'CET-IUL

Mestrado Integrado em Arquitectura – Doutoramento em Arquitectura dos Territórios
Metropolitanos Contemporâneos – Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da
Cultura, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, DINÂMIA'CET-IUL

Universidade de Évora - CHAIA

Doutoramento em História da Arte – Rede Heritas – Estudos de Património – Programa
de Doutoramento FCT em Rede, Universidade de Évora, CHAIA

Comissão Executiva:

DINÂMIA'CET-IUL

Bruno Vasconcelos

Fátima Santos

Maria João Machado

Maria José Rodrigues

Mariana Leite Braga

Paula André

De acordo com os objectivos principais da actual política de ciência e tecnologia do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, tendo em conta a “complexidade do real” (Edgar Morin), e de acordo com a diversificação e espacialização institucional do ensino superior, importa animar a capacidade das instituições e unidades de I&D para colaborarem entre si e com múltiplos agentes, promovendo ambientes criativos e de reunião de massa crítica.

Conscientes do enquadramento actual e das necessidades emergentes, no âmbito económico, social, cultural e artístico, importa reunir recursos interdisciplinares e multidisciplinares das Ciências Sociais e Humanidades, e suas interacções temáticas, num sistema científico diversificado e dinâmico, tendo como âncora a actividade científica, pedagógica e de difusão, mobilizando o envolvimento de estudantes dos diferentes ciclos de estudos.

Importa procurar um sistema científico inclusivo, assumindo o conhecimento histórico como activo económico-social, e como ferramenta operativa para agir no presente, desenhar acções no futuro, através da aplicação do conhecimento gerado, da sua apropriação social, do alargamento da base social de apoio para actividades baseadas em conhecimento, e da sua disseminação em acesso aberto.

Assim e na sequência das directrizes do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, num caldear da investigação derivada pela curiosidade académica (“Frontier Research”), e da investigação baseada na prática (“Practice-based Research”), no sentido de estimular novas agendas de investigação, ensino e difusão, entre instituições científicas de ensino superior, e centros de investigação, o **Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes**, enquadra-se no desafio e objectivo de facilitar a densificação de actividades baseadas no conhecimento com potencial valor socioeconómico, integrando os desafios sociais contemporâneos, procurando uma efectiva ligação externa às instituições da cultura, e ainda facilitador de novo conhecimento de criatividade e de difusão, numa crescente partilha e participação pública, suportado por uma cultura de diálogo e uma contínua e estimulante reflexão crítica.

As três áreas do Laboratório Colaborativo (Dinâmicas Urbanas, Património, Artes), estão organizadas em três sessões coordenadas pelos respectivos moderadores, cada uma contando com uma apresentação da revisão historiográfica de obras da Biblioteca de Arte e Arquivos da FCG a cargo da Dr^a Ana Barata, e com as investigações dos doutorandos das Instituições envolvidas. No final de cada sessão existe um espaço de debate aberto ao público, cativando-o a participar e a manifestar-se.

O Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes. II – Seminário de Investigação, Ensino e Difusão, conta com a edição de uma Antologia de Ensaios, onde são publicados os textos de apresentação, os textos relativos à revisão historiográfica e os textos das investigações, numa edição publicada on-line no Repositório Digital de Publicações Científicas do ISCTE-IUL.

O texto **Deixar-se Perder na Cidade – Teorias Urbanas a Partir do Século XIX** apresenta uma viagem pelo universo do caminhar iniciando o seu itinerário pelo conceito oitocentista de flâneur preconizado por Poe, Beaudelaire e Benjamin e percorre igualmente os universos dos dadaístas e da deriva situacionista, alcançando um tempo mais contemporâneo com Careri e com o conceito de transurbância.

O texto **Évora 3D: processos, decisões e objectivos** reflecte sobre as potencialidades da tecnologia digital para a investigação na área da história das cidades e para a transmissão/comunicação do seu conhecimento, designadamente através da recriação de diferentes períodos cronológicos. A abordagem aqui apresentada centra-se no estudo de caso da cidade de Évora.

O texto **“Português Suave” e “Arquitectura Doce”** centra-se em dois conceitos operativos da História da Arquitectura Portuguesa do século XX: Português Suave (José Manuel Fernandes) e Arquitectura Doce (Pedro Vieira de Almeida) revelando dinâmicas da historiografia portuguesa nas fronteiras da modernidade e da tradição.

O texto **Séries de Vegetação como referência no desenvolvimento e conservação da paisagem** visa, através do estudo do azereiro e da adelfeira, contribuir para a compreensão e o conhecimento da dinâmica da paisagem, de modo a que a comunidade tenha uma atitude pró-activa nas actividades que se relacionam com o ambiente.

O texto **Para um entendimento do fenómeno cromático na Arquitectura** toma como ponto de partida o ensino artístico e a fundação de escolas como a *Vkhutemas* (Rússia) e a *Staatliches-Bauhaus* (Alemanha), e foca-se na cor e na luz como elementos fundamentais ao exercício do Projecto de Arquitectura, materializando essa teoria no processo do estudo de cor do projecto de um Centro Náutico de Sines.

O texto **O retrato pintado em Portugal e no Brasil nas três primeiras décadas do século XIX** aborda através de uma dinâmica comparatista os pintores de retrato de Portugal e do Brasil dos inícios do Século XX, evidenciando as ambiguidades de uma sociedade que buscava representar-se, sublinhando igualmente a resultante produção heterogénea, reflectindo o confronto das expectativas de retratado e retratista e a circulação de modelos e pintores internacionais.

Paula André (ISCTE-IUL – DINÂMIA’CET-IUL)

Paulo Simões Rodrigues (UE – CHAIA)

Margarida Brito Alves (FCSH-UNL – IHA)

É com satisfação que a Biblioteca de Arte e Arquivos Gulbenkian (BAA), respondendo ao convite que lhe foi dirigido pela Professora Paula André, se associa à realização do II Seminário de Investigação, Ensino e Difusão, organizado no âmbito do Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes.

A Biblioteca de Arte é consensualmente considerada um serviço de documentação e informação de referência nos domínios da História da Arte, das Artes Visuais, da Arquitetura e do Design portugueses. Ao longo dos seus cerca de 50 anos de existência tem vindo, de facto, a consolidar-se como um centro de excelência potenciador da criação artística e do conhecimento científico naquelas disciplinas.

Em 2000, ao acervo da Biblioteca de Arte juntou-se o fundo documental do extinto Departamento de Documentação e Pesquisa do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, de que se destaca um importante núcleo de catálogos de exposições que documentam a evolução das artes plásticas e da arquitetura em Portugal desde 1911, assim como os espólios de artistas, como o do pintor Amadeo de Souza Cardoso, e dos arquitetos Raul Lino e Luís Cristino da Silva. Um ano mais tarde, em de 2001, as coleções do Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, de proveniências diversas e constituídas maioritariamente por espécies fotográficas, foram também incorporadas no acervo da Biblioteca de Arte.

Atualmente, o acervo documental da Biblioteca de Arte é constituído por um fundo geral de monografias, nacionais e estrangeiras, em perante atualização, cobrindo áreas recentes da criação artística contemporânea, como os Estudos Visuais e a Curadoria; por um conjunto importante e significativo de catálogos de exposições realizadas não só em museus e galerias nacionais, desde os finais do século XIX até à atualidade, como também em instituições museológicas do mundo inteiro; e por um conjunto de títulos de publicações periódicas especializadas. Das coleções especiais, assumem particular relevância os espólios já mencionados que foram aumentando ao longo dos últimos anos, através de novas doações, e de que destacamos, como exemplos, o do arquiteto Siza Vieira e o do Movimento de Renovação de Arte Religiosa. Nas coleções fotográficas, os espólios dos Estúdios de Mário e Horácio Novais são fontes visuais de extrema relevância para o estudo dos diversos domínios da história do século XX em Portugal. Constituído por documentação de tipologias diversas, com uma componente fotográfica importante, o legado do historiador de arte americano Robert Chester Smith, sobre o período barroco em Portugal e no Brasil, e o do historiador de arte Luís Reis Santos são igualmente exemplos da importância do acervo documental da Biblioteca de Arte e Arquivos Gulbenkian para a investigação e pesquisa.

A recente fusão entre a Biblioteca de Arte e os Arquivos Gulbenkian – acervo que incorpora arquivos e coleções que documentam os legados materiais e imateriais de Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) e da Fundação Calouste Gulbenkian (1956 -) e, indiretamente, a memória de ideias, ações e protagonistas dos campos das Artes, Ciência, Educação e Beneficência, tanto em Portugal como noutros países (PALOP, UK, França, etc.) e regiões do globo (Médio Oriente, Diáspora Arménia, etc) – veio

ampliar o foco e intensificar o impacto dos serviços de informação prestados ao público, quer *in situ*, quer, de forma cada vez mais substantiva, através das plataformas digitais.

No contexto do quadro estratégico da FCG para o período 2018-2022, a Biblioteca de Arte e Arquivos Gulbenkian inscreve-se na prioridade estratégica “Conhecimento” e nos compromissos FCG com a “preservação do seu património” e a “importância da arte, da educação e da ciência, alicerces da inovação e da compreensão e respeito mútuos”.

Enquanto plataforma de confluência dos principais agentes nos domínios da História da Arte, das Artes Visuais, da Arquitetura e do Design portugueses - professores, investigadores, estudantes universitários, críticos de arte, artistas, curadores, museus e galerias, marchands, colecionadores – a Biblioteca de Arte e Arquivos Gulbenkian visa reforçar o seu papel de infraestrutura de investigação independente, propulsora da reflexão crítica, do conhecimento científico e do desenvolvimento de talentos naqueles domínios.

Um dos nossos objetivos prioritários consiste em promover e apoiar iniciativas que fomentem o desenvolvimento de uma comunidade proactiva de utilizadores-contribuidores, encorajando, através de ações e dispositivos informais e formais:

- o *networking*, a discussão e a partilha de ideias entre os seus membros,
- o seu envolvimento com o estudo das coleções e a sua contribuição em projetos e iniciativas de estudo e divulgação das coleções e arquivos da Fundação.

A participação da BAA neste Seminário enquadra-se justamente nesse desígnio estratégico.

João Vieira e Ana Barata (FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos Gulbenkian)



ÍNDICE

- 08 **Deixar-se Perder na Cidade – Teorias Urbanas a partir do Século XIX**
Carla Duarte
DINÂMIA’CET-IUL; ISCTE-IUL
- 28 **Évora 3D: processos, decisões e objectivos**
Gustavo Val-Flores
CHAIA; Universidade de Évora; Câmara Municipal de Évora
- 47 **“Português Suave” e “Arquitectura Doce”**
Margarida Marino | DINÂMIA’CET-IUL; ISCTE-IUL
- 66 **Séries de Vegetação como referência no desenvolvimento e conservação da paisagem**
Mariana Machado
CHAIA; Universidade de Évora
- 76 **Para um entendimento do fenómeno cromático na Arquitectura**
Catarina Álvares
ISCTE-IUL
- 99 **O retrato pintado em Portugal e no Brasil nas três primeiras décadas do século XIX**
Patrícia Telles
CEAACP, Universidade de Coimbra; CHAIA, Universidade de Évora

Deixar-se Perder na Cidade – Teorias Urbanas a Partir do Século XIX

Duarte, Carla¹

DINÂMIA'CET-IUL - ISCTE-IUL

carla.duarte21@gmail.com

André, Paula

DINÂMIA'CET-IUL - ISCTE-IUL

paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo:

No início do século XX, Walter Benjamin afirma a importância, para o homem urbano, de se deixar perder na cidade, sem orientação, sem rumo definido, apenas seguindo os sinais que os transeuntes com que se cruza e os espaços públicos, arquitetura e sinalética que percorre, indicam. Atualmente, num mundo em que a tecnologia guia os passos georreferenciados na malha coordenada da cartografia *online*, a sensação de “estar perdido” é difícil, se não totalmente impossível de concretizar, especialmente pelo receio que o estar desligado da rede, perdendo o controlo sobre onde se está e para onde se deve e quer ir, provoca. Contrariamente à posição que se generalizou no homem contemporâneo, a teorização urbana que se baseia na importância de caminhar no espaço público, tem sido, desde o século XIX, prolifera, enaltecendo e enfatizando a importância de o homem não saber onde se encontra, e tendo assim que entender e procurar o seu caminho, nos sinais que os sentidos e a intuição vão descodificando em seu redor. Os anos de Oitocentos, vêem surgir as primeiras teorias que enaltecem a importância de deambular pelas cidades, como forma de a estudar e de a compreender, enquanto organismo físico, social e cultural. Este estudo pretende abordar algumas dessas teorias, como sejam o conceito de *flâneur*, preconizado por Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Walter Benjamin, bem como os princípios que estão subjacentes ao deambular Dadaísta e Surrealista e à *deriva* situacionista e ao conceito de transurbância, descrito e praticado pelo grupo de investigação orientado por Francesco Careri. Deambular em espaço público é, antes de mais, uma forma de conhecer os espaços desconhecidos das cidades e de entender a forma como a alma, os sentidos e o consciente/subconsciente das populações, constroem áreas e mapas segundo padrões psicogeográficos. As cidades são feitas de pessoas e das suas vivências e trocas sociais, que só se podem efetivar recorrendo a processos de apropriação do espaço público. Deambular, saindo da malha conhecida e reconhecível, permite cruzamentos e encontros e um conhecimento do território que se habita, que se tornam mais difíceis percorrendo apenas a cartografia identificável.

Palavras-Chave:

Caminhar, deambular, deriva, *flâneur*, transurbância, errância

¹ Doutoranda em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, no ISCTE-IUL, sob a orientação da Professora Doutora Paula André.

Introdução

Not to find one's way in a city may well be uninteresting and banal. It requires ignorance – nothing more. But to loose oneself in a city – as one loses oneself in a forest – that calls for quite a different schooling. Then signboards and street names, passers-by, roofs, kiosks, or bars must speak to the wanderer like a crackling twig under his feet, like the startling call of a bittern in the distance, like the sudden stillness of a clearing with a lily standing erect at its center.²

O Homem naturalmente gosta de se sentir seguro, controlando a sua vida e os passos que dá através do Mundo. Deslocar-se por um território que lhe é desconhecido, sem mapa, GPS, ou transeunte que o guie no labirinto da malha urbana, pode colocá-lo numa posição de desconforto e insegurança. A orientação através de um conhecimento experimentado da cidade, ao estilo “só percorro os territórios que conheço e controlo”, ou dos dispositivos móveis que indicam, em qualquer parte, onde está, fez o Homem esquecer a importância de se perder na cidade, andando de acordo com as indicações que o espaço lhe dá e que os sentidos apreendem e descodificam, seguindo a intuição, a leitura mental do espaço, os sinais que vão aparecendo ao longo do percurso e que lhe indicam a sua posição e para onde deve, ou lhe apetece, ir.

Andar assim, possibilita-lhe um conhecimento e integração no espaço urbano e no espaço social onde se desloca, gerando mapas mentais da cidade como refere Kevin Lynch, ou mapas psicogeográficos, que associam áreas geográficas a emoções aí sentidas e que foram amplamente utilizados pelo movimento situacionista, a partir da década de 50.

A noção da importância desta deambulação urbana, surge a partir do século XIX, em plena era da industrialização, com a introdução da cidade no conceito de paisagem e uma consequente necessidade de arranjar modos de entender e absorver esse novo espaço. Surgem assim as primeiras teorias que incentivam e enaltecem a importância de caminhar em meio urbano e a certeza da importância de se “deixar perder na cidade”, deambulando pelas ruas e praças que se vão abrindo aos pés do Homem, como forma de observação e/ou integração urbana, expressão plástica, intervenção.

De entre elas, destacam-se os contributos de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Walter Benjamin, dos movimentos Dada, Surrealista e Situacionista e, na atualidade, do projeto de investigação Laboratório Nomade, liderado por Francesco Careri e pelo coletivo Stalker.

² Apud SOLNIT, Rebecca - **Wanderlust A History of Walking**. London : Granta Books, 2014, p. 197.

“The Man in the Crowd” – Edgar Allan Poe³

A essência do conceito de *flâneur* (embora ainda não sendo utilizada a designação), surge num conto de Edgar Allan Poe - “*The Man in The Crowd*”⁴, na descrição de um homem que se deixa perder no labirinto urbano de uma grande cidade – Londres -, a capital por excelência da Revolução Industrial e o exemplo máximo das alterações que se passaram a operar na imagem das cidades.

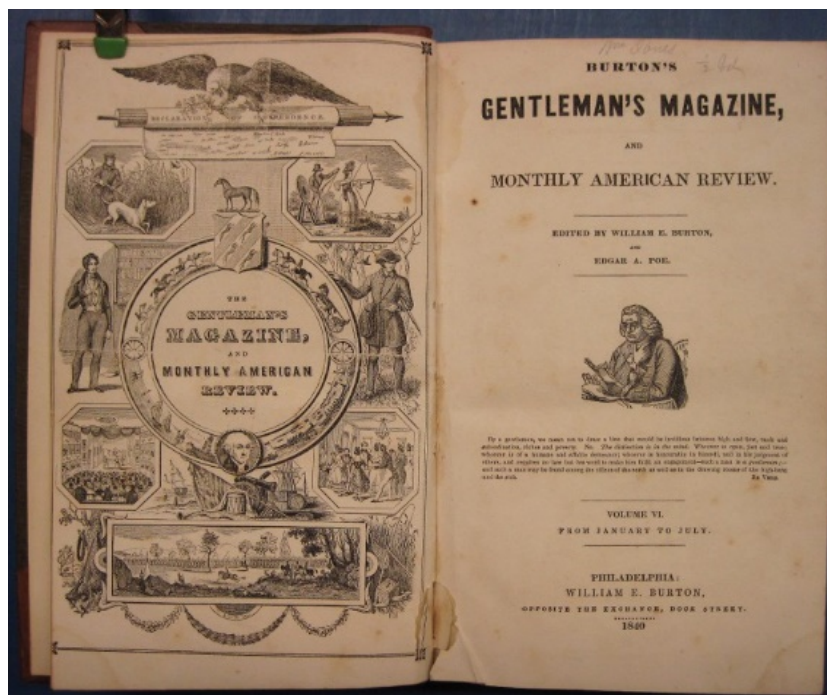


Fig. 1 – Revista Graham (Edição de 1840) Use the "Insert Citation" button to add citations to this document.

Se na primeira parte do conto, o homem se limita a observar uma massa anónima que passa em frente à mesa do café onde se senta, na segunda parte, o impulso de seguir um dos elementos dessa multidão, leva-o a perseguir um homem pelas ruas e ambientes da cidade, perdendo-se e encontrando-se à medida que se deixa guiar pelos passos do desconhecido, que lhe mostra, sem o saber, uma cidade nova, inconscientemente nascida dos princípios e regras industriais e que se vai desvendando entre o fumo que sai das chaminés das fábricas e os passos que dá no pavimento das ruas, entre os becos apertados e as ruas largas, entre as pessoas com quem se cruza e o homem que persegue. O narrador segue assim, sem destino aparente, o seu objeto de estudo através de Londres durante um dia, passando por uma diversidade de ambientes que desconhecia,

³ POE, Edgar Allan - The Man in the Crowd. In *The Fall of the House of Usher*. London: Vintage Books, 2010, pp. 442-450.

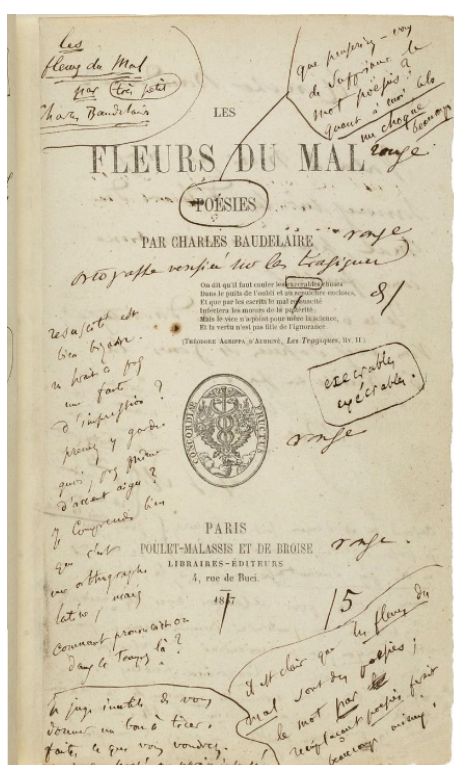
⁴ O texto foi publicado pela primeira vez na revista *Graham*, em 1840 e posteriormente editado numa coletânea de contos “*Tales*” (Hammond, 1998). HAMMOND, J. R. - *An Edgar Allan Poe Chronology*. London: MacMillan Press Ltd, 1998.

questionando quem é este homem e o que o leva a descrever este percurso. Não lhe seria possível conhecer esta nova cidade, se não se tivesse deixado perder pelas suas ruas, largando o território conhecido da sua existência.

O *Flâneur* de Charles Baudelaire

Deixando-se inspirar pelo conto de Poe, e por esse homem que se deixa perder no labirinto da cidade, Charles Baudelaire cria a expressão que o passará a designar e que inspirará (e inspira) gerações de académicos e teóricos, de onde se destaca, o estudo exaustivo que Walter Benjamin lhe dedica, algumas décadas depois. Nasce assim, entre páginas literárias e passeando ao sabor do desconhecido nas ruas de Paris, o *flâneur*!

O *flâneur*, enquanto tal, é pela primeira vez referido na sua obra “*Les Fleurs du Mal*”, editado em 1857 (e, posteriormente, em “*Le Peintre de la Vie Moderne*”⁵) e tem como base e modelo de inspiração, a vida do pintor Constantin Guys, que encarna, para Baudelaire, as características de um novo tipo de homem que a revolução tecnológica, urbana, social e cultural, gerara. Este homem vai em busca do que Baudelaire descreve como “*a modernidade*”⁶, de tudo o que distingue a sua época de todas as outras, não do fugaz, do transitório, mas do que se vai eternizar para o futuro, focando o seu estudo na contemplação da vida que lhe devolve a contemporaneidade que procura recriar, materializar e imortalizar.



⁵ Publicado no jornal *Le Figaro*, em 1863, como coletânea de ensaios.

⁶ BAUDELAIRE, Charles - **O Pintor da Vida Moderna**. Lisboa : Nova Vega, Limitada, 2015, p. 24.

Fig. 2 – “*Les Fleurs du Mal*” (1ª Edição com notas do próprio autor)⁷

O *flâneur* é assim um homem solitário, que se deixa perder indolentemente na multidão da cidade, alimentando-se dos transeuntes que desconhece e com quem se cruza, no labirinto das ruas por onde deambula sem destino, tendo apenas como bússola, os sinais que a cidade lhe transmite e que alimentam e estimulam a sua curiosidade e a vontade de querer saber mais. Tal como a personagem de Poe, também o *flâneur* se lança na busca de inspiração e sabedoria pelo intrincado da malha de Paris, sem saber o seu destino, deixando-se levar por um fio ténue das histórias que constrói, das pessoas com quem se cruza no seu deambular e que observa, sem interagir.

*A multidão é o seu domínio, tal como o ar é o domínio do pássaro, e a água, o do peixe. A sua paixão e a sua profissão é a de desposar a multidão. Para o flâneur perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo imperfeito (...) O amante da vida faz do mundo a sua família (...) entra assim na multidão como num imenso reservatório de eletricidade (....) Pode-se também compará-lo, ele mesmo, a um espelho tão imenso quanto esta multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, em cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os seus elementos. É um eu insaciável do não-eu que, a cada instante, o manifesta e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.*⁸

Observador que olha e reflete o que vê nas suas atitudes, movimentos, deambulação, no seu caminhar entre a multidão, *insaciável* do que vê, intoxicado por uma paisagem e população urbana que investiga ininterruptamente.

Subjacente a estes passeios solitários, no meio da multidão onde se move, está a criação de um novo tipo de conceito de paisagem, nascido da transformação da imagem da cidade, após a Revolução Industrial e com a industrialização dos processos produtivos, a migração em massa de uma população maioritariamente rural para os grandes centros, o crescimento desmesurado de uma malha urbana e arquitetónica que alberga uma população que precisa de ser alojada, e o consequente aparecimento de um novo tipo de construções que se destinam à implementação de unidades fabris e de grandes obras de estado, como sejam as estações de caminho-de-ferro. Simultaneamente, os territórios

⁷ WIKIPEDIA. (n.d.) - **Les Fleurs du Mal**. [Consult.: 25 Nov. 2017]. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal

⁸ BAUDELAIRE, Charles - **O Pintor da Vida Moderna**. Lisboa : Nova Vega, Limitada, 2015, p. 19/20.

são traçados por redes de infraestruturas ferroviárias, que ligam as fontes de matéria-prima e os centros de produção, bem como populações distantes entre si. Como não se sentir chamado a deambular por aqui, por estas áreas novas e desconhecidas, fonte de um novo tipo de conhecimento – o conhecimento da multidão, da sociedade e da cultura que percorre as ruas? Como não se deixar perder, ao seguir alguém que parece guardar em si um segredo – o segredo desta nova vida, destes hábitos, desta velocidade e pressa com que todos andam, destes olhares cansados de quem regressa do trabalho para casa? O que escondem de si? O que podem contar desta nova sociedade que se desenrola em frente dos seus olhos, dos seus sentidos todos?

*Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida das capitais.
Contempla as paisagens da grande cidade (...)*⁹

A cidade, esse imenso organismo vivo, laboratório de experiências sociais e humanas, de encontros casuais e furtivos que promovem conhecimento, o urbano. A cidade, arquivo de informação e memória do passado e do presente e, provavelmente, do futuro.

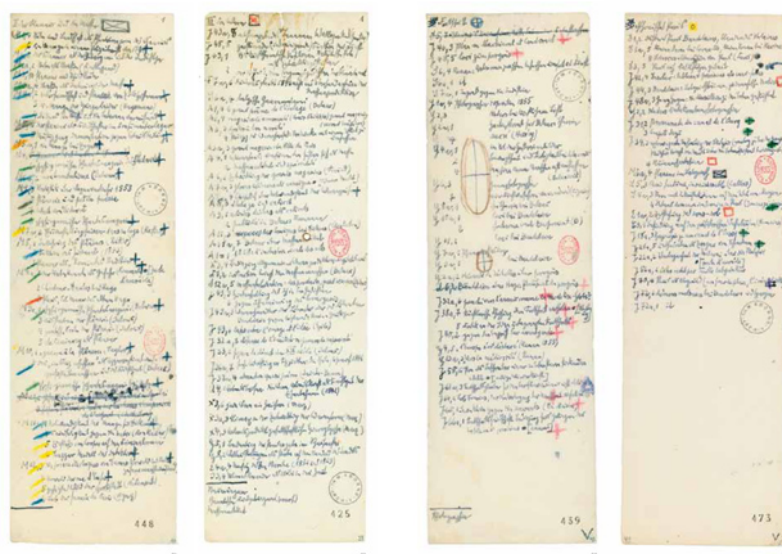
“The Arcades Project” – Walter Benjamin

Entre 1927-1940, Walter Benjamin empreende um estudo aprofundado da obra de Baudelaire, debruçando-se sobre as alterações em Paris durante o século XIX e o *flâneur*. As suas reflexões podem ser encontradas no seu trabalho não concluído “*The Arcades Project*”¹⁰, uma compilação constituída pelas notas que foi recolhendo ao longo dos anos em que trabalhou no projeto, separadas de acordo com 36 temas (ou associações de ideias). O título da obra refere as arcadas de Paris, construídas no início de Oitocentos, galerias comerciais cobertas de vidro, símbolos de luxo e modernização que a industrialização permitiu materializar e que foram entrando em declínio com a implementação do plano de Haussmann e a destruição da malha urbana existente. Quando Benjamin chega a Paris na década de 30 do Século XX, estas arcadas eram a imagem da decadência, constituindo “*um cemitério do consumismo contendo a recusa de um passado descartado*”¹¹.

⁹ BAUDELAIRE, Charles - **O Pintor da Vida Moderna**. Lisboa : Nova Vega, Limitada, 2015, p. 21.

¹⁰ BENJAMIN, Walter - **The Arcades Project**. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press, 1999. A primeira edição organizada desta obra data de 1982.

¹¹ BUCK-MORSS, Susan - **The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and The Arcades Project**. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1993.

Fig. 3 – Notas de Walter Benjamin sobre Charles Baudelaire¹²

Aqui, nestes lugares fechados, feitos para se contemplar (e ser contemplado), onde o passeio indolente se tornava possível, naturalmente circularia o *flâneur*, imerso na profusão de luz, produtos, pessoas, cheiros, cores, sons, alimento para a sua alma insaciável. O *flâneur* que Benjamin vai buscar a Baudelaire, é o homem que, ao se deixar perder nas ruas e arcadas parisienses, se coloca em confronto entre o presente e o passado. Perde-se, para encontrar o que perdeu, *fósseis* representativos de uma cultura que deixara de existir.

*The street conducts the flâneur into a vanished time. For him, every street is precipitous. It leads downward (...) into a past that can be all the more spellbinding because it is not his own, not private(...)*¹³

Refletindo no que o seu estudo sobre a obra de Baudelaire lhe permitiu¹⁴, Benjamin assume uma representação da figura do *flâneur* muito próxima da versão Baudelaireana:

That anamnestic intoxication in which the flâneur goes about the city not only feeds on the sensory data taking shape before his eyes but often

¹² n.e. (n.d.) - **Researching Benjamin**. [Consult.: 25 Nov. de 2017]. Disponível em <https://researchingbenjamin.wordpress.com/>

¹³ BENJAMIN, Walter - **The Arcades Project**. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press, 1999, p. 416.

¹⁴ Benjamin havia sido comissionado pelo *Institut für Sozialforschung* para escrever um livro sobre Baudelaire – “*Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens*” -, o que lhe permitiu aceder a toda a obra do poeta e, posteriormente, utilizar essa investigação para as suas reflexões sobre o *flâneur*, Paris e a transformação da imagem da cidade.

*possesses itself of abstract knowledge – indeed of dead facts – as something experienced and lived through (...)*¹⁵



Fig. 4 - Galerie Vivienne, 1916 (Fotografia de Charles Lansiaux)¹⁶

Um homem que, calmamente, deambula pela cidade, sem pressa, sem destino fixo, deixando-se guiar no labirinto das ruas, pelos estímulos a que é sujeito. Benjamin confere também à existência deste homem, a importância da sua inserção numa paisagem – a urbana Paris - e de ser o responsável pela construção dessa paisagem (ou, poder-se-ia acrescentar, da construção da cidade enquanto paisagem):

For it is not the foreigners but themselves, the Parisians, who have made Paris the promised land of the flâneur – the ‘landscape built of sheer life’, as Hofmannsthal once put it. Landscape – that, in fact, is what Paris becomes for the flâneur. Or more precisely: the city splits for him

¹⁵ BENJAMIN, Walter - **The Arcades Project**. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press, 1999, p. 417.

¹⁶ SHANE, David Grahame - **The Architects Newspaper**. [Consult.: 25 Nov. 2017]. Disponível em <https://archpaper.com/>, 2017.

*into its dialectical poles. It opens up to him as a landscape, even as it closes around him as a room.*¹⁷

O cenário por excelência do *flâneur* seria assim a cidade, longe dos princípios que o Romantismo definira para a paisagem, mas mais próximo de uma nova definição – a da paisagem urbana.

Os movimentos Dadaísta e Surrealista

No início do século XX, o movimento Dadaísta inicia um novo modelo de intervenção artística, que passa pela elevação do ato de deambular em áreas urbanas, a intervenção plástica e artística. Assim, a 14 de Abril de 1921, inaugurou-se esta prática em Paris, num terreno baldio do Quartier Latin adjacente a uma construção devoluta, a Igreja de Saint Julien-Le-Pauvre. O ato de caminhar foi acompanhado da leitura de uma seleção aleatória de textos do Dicionário Larousse e da entrega de panfletos aos transeuntes e respetivo convite à participação no evento:

*Os dadaístas, de passagem por Paris, querendo remediar a incompetência dos guias e de cicerones suspeitos, decidiram empreender uma série de visitas a alguns lugares escolhidos, em particular àqueles que não têm qualquer razão real de existir. Insiste-se indevidamente no pitoresco (Liceu Janson de Sailly), no interesse histórico (Mont-Blanc) e no valor sentimental (a Morgue). Ainda não se perdeu o jogo, mas é preciso agir rápido. Participar dessa primeira visita é dar-se conta do progresso humano, das possíveis destruições e da possibilidade de prosseguir com a nossa ação, que vocês procurarão encorajar por todos os meios.*¹⁸

¹⁷ BENJAMIN, Walter - **The Arcades Project**. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press, 1999, p. 417.

¹⁸ CARERI, Francesco - **Walkscapes, O Caminhar Como Prática Estética**. São Paulo : Editora Gustavo Gili, 2013, p. 72



Fig. 5 – Convite para a Primeira Visita Dada¹⁹

Com esta primeira intervenção, o movimento Dada pretendia transformar a percepção que se tem da rotina diária, salientando o que de importante e maravilhoso ela pode conter, ao mesmo tempo que ressalta a importância de deambular no espaço urbano e como andar nas cidades pode ser, por si só, uma forma de expressão artística. O campo de ação estética mudou, saindo dos meios tradicionais de representação, passando a posicionar-se na banalidade de uma área urbana (em substituição de uma tela ou outro suporte onde intervir) e no ato de caminhar, o modo de intervir (o pincel que desenha no espaço). Em contraponto ao movimento futurista de exaltação da modernidade, da velocidade, do futuro, o Dada pretende exaltar o quotidiano:

*É através do Dada que se realiza a passagem do representar a cidade do futuro ao habitar a cidade do banal.*²⁰

¹⁹ STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM. (n.d.) - Stedelijk Museum Amsterdam. [Consult.: 25 Nov. de 2017]. Disponível em <http://www.stedelijk.nl>

²⁰ CARERI, Francesco - **Walkscapes, O Caminhar Como Prática Estética**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013, p. 74.



Fig. 6 – Elementos do Movimento Dada (1921)²¹

Ao deambular pela banalidade dos territórios urbanos, os sentidos entendem e apreendem o espaço que rodeia o corpo, passando a sentir-se uma parte integrante do mesmo e compreendendo como as rotinas do quotidiano são importantes na vida do Homem e nas cidades.

Três anos depois, em Maio de 1924, o grupo volta a empreender um novo passeio, adotando um conjunto de regras e premissas diferente do que havia utilizado. Recorrendo a um mapa do território francês, é selecionada uma área completamente ao acaso no meio de um território rural, onde os intervenientes - André Breton, Louis Aragon, Roger Vitrac e Max Morise -, encetam uma deambulação durante alguns dias, sem percurso definido, apenas tendo definidos os pontos de partida – Blois - e de chegada – Romorantin – e deslocando-se através de territórios físicos e mentais desconhecidos. No dizer de Francesco Careri tratou-se de uma *“viagem, empreendida sem escopo e sem meta (...) experimentação de uma forma de escrita automática no espaço real, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental.”*²². Deambular aqui implicou um desconhecimento do território geográfico que se percorre, um sentido de desorientação, de perda de noção de onde se está e para onde se vai, promovendo uma possibilidade de meditação interna, de viagem ao pensamento e ao subconsciente, aos medos mais profundos, possibilitando a descoberta e interação com territórios desconhecidos e misteriosos.

A importância desta caminhada foi ímpar para os quatro elementos do grupo e para a História Urbana e da Arte, já que impulsionou a criação de um novo movimento – o Surrealismo. No regresso, Breton escreve o primeiro manifesto Surrealista que se

²¹ n.e. - **André Breton**. [Consult.: 14 de Out. de 2017.] Disponível em <http://www.andrebretton.fr/work/56600100999956>.

²² CARERI, Francesco - **Walkscapes, O Caminhar Como Prática Estética**. São Paulo : Editora Gustavo Gili, 2013, p. 78.

conhece, definindo o conceito como “*automatismo psíquico puro, com o qual se propõe expressar (...) o funcionamento real do pensamento*”²³.

*A terra, sob os meus pés, não é senão um imenso jornal explicado. Às vezes, passa uma fotografia, é uma curiosidade qualquer, e das flores nasce uniformemente o odor, o bom odor de tinta de papel impresso.*²⁴

Com o surrealismo, concretizam-se mais caminhadas pelos arredores da cidade de Paris, numa tentativa de descoberta do inconsciente da cidade, que apenas o passo humano e a deambulação ao sabor dos sentidos e do subconsciente meditativo permitem. Percorrer os territórios banais das cidades, e os espaços menos nobres e conhecidos, exponencia igualmente encontros furtivos com pessoas interessantes e objetos abandonados no espaço público. Tal como o caminhar sem destino definido, possibilita uma viagem ao pensamento e subconsciente humano²⁵, também permite o acesso a áreas desconhecidas no meio da malha urbana, cidades dentro das cidades, que grande parte dos habitantes ignora e que são, no fundo, a sua alma escondida. A experimentação sensorial do espaço urbano, a deambulação sem destino definido, que possibilita a identificação desses espaços inconscientes, materializa-se numa vontade de representação sensorial das cidades – segundo mapas influenciadores -, que possibilitam a representação cartográfica da percepção do espaço urbano apreendida através do ato de caminhar. Aí, seriam identificadas manchas urbanas que responderiam aos seguintes critérios de classificação:

- Manchas Brancas – áreas aprazíveis para caminhar e que correspondem a estímulos sensoriais positivos e agradáveis.
- Manchas Cinzentas – áreas não bem definidas e que oscilam entre sensações agradáveis e menos agradáveis.
- Manchas Pretas – áreas onde não apetece caminhar.

Com este avanço na representação cartográfica do espaço, estavam lançadas as premissas para a deriva situacionista e para o mapeamento de áreas sensoriais, que constituem os princípios básicos da psicogeografia.

A Deriva – Internacional Situacionista

²³ CARERI, Francesco - **Walkscapes, O Caminhar Como Prática Estética**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013, p. 78.

²⁴ André Breton. Apud CARERI, Francesco - **Walkscapes, O Caminhar Como Prática Estética**. São Paulo : Editora Gustavo Gili, 2013, p. 81.

²⁵ De salientar a importância que caminhar teve como metodologia de reflexão para Nietzsche, Rousseau, Toureau e de acesso ao subconsciente da alma. GROS, Frédéric - **A Philosophy of Walking**. London: Verso, 2011.

Com o final da 2ª Guerra Mundial, o Mundo assistiu a uma mudança decisiva na sociedade ocidental, que se materializou no quotidiano, na cultura, no modo de vida, na sociedade e na paisagem urbana. A destruição massiva das cidades europeias onde, ao longo dos séculos, se foram sobrepondo camadas de informação, história, memória, construção arquitetónica e urbana e a sua subsequente reconstrução, seguindo um conjunto de princípios, mais adaptados à realidade e às necessidades humanas, particularmente devida à introdução da velocidade automóvel nos centros urbanos, constituiu, a par de uma redefinição de fronteiras e uma divisão geopolítica bastante acentuada, uma alteração substancial na forma como se caminha, percebe e vive o espaço urbano. Traçam-se assim grandes eixos viários, adaptados às cada vez mais velozes velocidades motoras, suprimindo-se espaço público pedonal, o que promove um aumento da utilização do automóvel e a redução do ato de caminhar como forma de circulação nas cidades.

Na cultura, a arte e a arquitetura reposicionam-se e questionam qual poderá e deverá ser o seu papel na sociedade, depois da experiência de horror e destruição vividos durante o Holocausto. Destaca-se um conjunto de reflexões centradas na importância de caminhar no território, enquanto prática e método de atuação e intervenção no espaço urbano, gerado como contraponto à euforia em torno do uso da máquina e do automóvel nos centros urbanos e que culminou na teorização Situacionista e em algumas intervenções artísticas, que usam o território como suporte e objeto de realização plástica, como é o caso da *Land Art*, na década de 60.

Ao longo da década de 50, um grupo de teóricos, de onde se destaca a atuação de Guy Debord, lança-se numa tentativa de questionamento e reflexão em torno das questões urbanas e da reconstrução de um espaço físico, social e cultural. O apogeu ocorre em 1957, com a Internacional Situacionista e a definição de um novo método de compreensão e análise territorial e consequente atuação na cidade – a deriva –, herdeiro direto das deambulações surrealistas e que pretende identificar áreas de inconsciente da cidade e o efeito que a percepção emocional e sensorial tem, nos seus habitantes. No entanto, e ao contrário dos surrealistas, a deriva enquanto forma de caminhar na cidade, não estava relacionada com buscas do sonho e do subconsciente individual e coletivo, mas sim com uma compreensão concreta da cidade e do que o caminhar através da malha urbana, permite perceber. Mais uma vez, e tal como já havia acontecido com os seus precedentes, o laboratório de experimentação urbana é a cidade de Paris.

O termo deriva surge pela primeira vez em 1953 num texto de Gilles Ivain²⁶ - “*Formulaire Pour Un Urbanisme Nouveau*” -, associado à definição de psicogeografia. Guy Debord aprofunda o conceito que expõe em 1956 na “*Théorie de la Dérive*”:

O conceito de deriva está indissociavelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que, de todos os pontos de vista, o

²⁶ Pseudónimo de Ivan Chitchevlov.

*opõe às normas clássicas de viagem e de passeio (...) Na sua unidade, a deriva abarca, ao mesmo tempo, esse deixar-se ir conforme as solicitações do terreno, e a sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas através da consciência e do cálculo das suas possibilidades.*²⁷

A deriva é dissociada da noção de caminhada enquanto passeio lúdico e identificada como um método de análise do espaço, que assenta em regras bem definidas, das quais dependeria o seu sucesso analítico, como sejam:

- Identificar áreas que produzam o mesmo tipo de percepção emocional e/ou sensorial;
- Ser realizada por um grupo máximo de três pessoas, que possuam um mesmo entendimento do espaço, possibilitando o confronto de diferentes formas de percepção, entre diferentes grupos e a definição de áreas fiáveis;
- Durar um dia, com possibilidade de aumento, que permita incluir outras variáveis na análise, como seja a variação meteorológica;
- Definir previamente a área a analisar, podendo a sua dimensão ser variável;
- Definir previamente, com recurso a mapas psicogeográficos, os percursos de acesso à área de análise.²⁸

A deriva possibilita assim a utilização dos conceitos de mapa influenciador e de zonas emocionais, criados pelo surrealismo, embora associados a uma forma de expressão artística, no qual o ato de caminhar, é a ferramenta metodológica que o permite, bem como o nascimento da psicogeografia, ou, segundo Debord, de uma nova ciência nascida da junção da geografia com a psicologia, que permite estudar as emoções que determinado local geográfico provoca (Coverley, 2006).

*The sudden change of ambience in the street within the space of a few meters; the evident division of a city into zones of distinct psychic atmospheres; the path of least resistance which is automatically followed in aimless strolls (and which has no relation to the physical contour of the ground); the appealing or repelling character of certain places – all this seems to be neglected (...) In fact, the variety of possible combinations of ambiances, analogous to the blending of pure chemicals in an infinite number of mixtures, gives rise to feelings as differentiated and complex as any other form of spectacle can evoke.*²⁹

²⁷ CARERI, Francesco - **Walkscapes, O Caminhar Como Prática Estética**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013., p. 88.

²⁸ Ibidem, pp. 89-90.

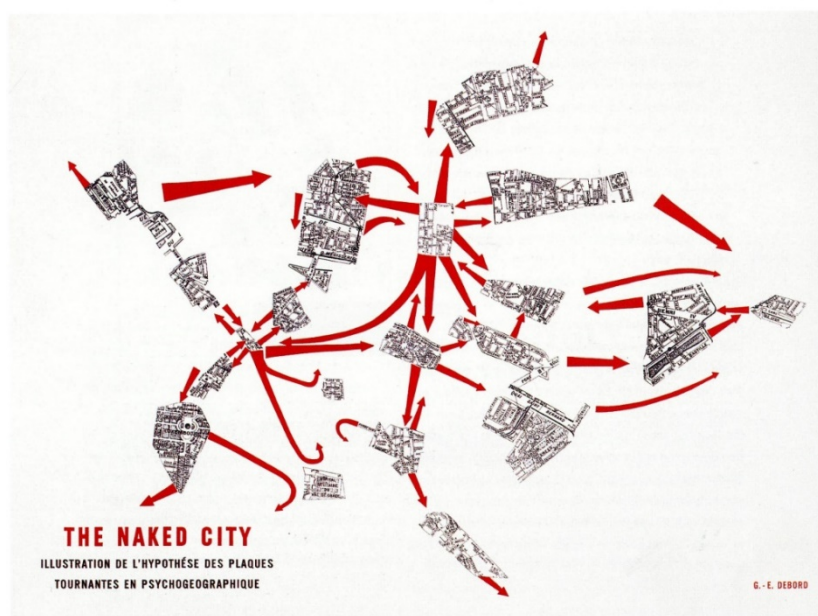
²⁹ COVERLEY, Merlin - **Psychogeography**. Londres: Pocket Essentials, 2006, pp. 89-90.

Em 1954 são expostas as primeiras cartografias psicogeográficas – “66 *Metagraphies Influentielles*” –, na *Galerie du Passage*, em Paris. Em 1957, são apresentadas “*La Guide Psycogéographique de Paris*”, a primeira cartografia psicogeográfica, e “*The Naked City*”, ambas produzidas por Debord. Embora sejam diferentes, possuem elementos comuns: num mapa branco flutuam partes da malha da cidade – áreas psicogeográficas - ligadas por setas – os eixos de ligação entre essas zonas e onde se torna possível e aconselhável efetuar uma deriva, já que essas são as áreas de vazio de conhecimento da cidade.



Fig. 7 – “*Guide Psychogéographique de Paris*”³⁰

³⁰ DEBORD, Guy - Macba. [Consult.: 14 de Out. de 2017.] Disponível em <http://www.macba.cat/en/guide-psychogéographique-de-paris-discours-sur-les-passions-de-lamour-pentes-psychogéographiques-de-la-derive-et-localisation-dunités-d'ambiance-3779>.

Fig. 8 – “Naked City”³¹

A psicogeografia, assim definida pelos situacionistas, tem seduzido uma geração de novos teóricos dos fenómenos urbanos, em especial uma corrente anglo-saxónica que tem como objeto de estudo e análise, a cidade de Londres, onde as transformações do espectro urbano se têm adensado desde a 2ª Guerra Mundial. Destacam-se aqui os contributos de Ian Sinclair, Will Self, JC Ballard, Peter Ackroyd e Stewart Home, escritores, artistas e realizadores de cinema, que, segundo Coverley³², detêm o papel de contar as histórias escondidas da cidade, que as metodologias tradicionais de representação – a cartografia, maioritariamente -, deixaram de conseguir fazer.

A Transurbância – Coletivo Stalker / Observatório Nomade

Em 1995, define-se um coletivo de investigação – o grupo Stalker (de onde se destaca o papel de Francesco Careri) – que, a par dos seus precedentes, utiliza o caminhar como método de análise e intervenção no território. Tal como a obra de Tarkovsky, de onde herdou o nome, o movimento Stalker busca os territórios marginais das cidades, os vazios que se escondem entre a malha, zonas de “amnésia” e desconhecidas da população, que se tornam o seu objeto de estudo e de intervenção. Estes espaços, aparentemente vazios, ou *terrain vagues* (Solà-Morales, 1995)³³, são cheios de possibilidades, locais facilmente adaptáveis aos usos que não foram contemplados pela cidade construída e que fazem parte das vivências das comunidades em seu redor –

³¹ DEBORD, Guy - **Cloud Architecture of Reassembly**. [Consult: 14 de Out. de 2017.] Disponível em <http://rpi-cloudreassembly.transvercity.net/wp-content/uploads/2012/09/original-nakedcity.jpg>.

³² COVERLEY, Merlin - **Psychogeography**. Londres : Pocket Essentials, 2006.

³³ SOLÀ-MORALES, Ignasi - **Terrain Vague**. Cambridge : MIT Press, 1995. p. 118.

parques de brincadeiras, hortas, locais de festas, acampamentos ciganos. Tratam-se de áreas nômadas, que não são estanques na malha urbana e se vão relocando, segundo as decisões governativas, as expansões imobiliárias e o planeamento das áreas urbanas, bem como a necessidade de readaptação da população a essas diretivas governativas. Careri identifica-as como “transurbâncias”³⁴. Caminhar, perdendo-se no território e encontrando-se nas pistas que o mesmo vai deixando e que o investigador vai perseguindo, torna-se aqui, a metodologia adequada para a sua identificação, análise e intervenção, ao permitir um conhecimento e integração com o espaço em si e com as suas vivências sociais e culturais.

*Entre esses resíduos germinam novas formas de vida, novos espaços, efetivamente virgens, dos quais queremos entender o sentido e as possibilidades de evolução. É uma operação que necessita da reformulação das categorias por meio das quais proceder à descrição e à intervenção nesses lugares, cuja inteligibilidade se perdeu. Experimentar novas formas cognitivas por meio da reintegração dos percursos de pesquisa da arte e da ciência, para a descoberta de inéditos ecossistemas que recomponham a laceração entre o homem e o próprio ambiente, cuja realização volte a ser a expressão natural das relações que aí têm lugar.*³⁵

Tal como com os conceitos antecessores – a deambulação surrealista, a deriva situacionista –, a transurbância implica um percurso pedestre por uma área previamente selecionada na cartografia e pode demorar vários dias, para que seja possível uma imersão no território em análise. Só esse atravessamento pedestre do território, tal como os primeiros percursos nômadas associados ao pastoreio dos rebanhos³⁶, permite a sua compreensão e a adoção de medidas interventivas que lhe sejam adequadas. O próprio ato de caminhar aí, é uma intervenção em si próprio, já que o homem deixa o seu rasto pelos locais por onde se desloca, quer seja a simples pegada na terra, o papel que apanha no chão, as pessoas com quem se cruza e socializa, ou a atuações mais físicas.

³⁴ Optou-se aqui por usar a expressão em português do Brasil, utilizada pela versão do livro editada pela Gustavo Gili.

³⁵ CARERI, Francesco - **Walkscapes, O Caminhar Como Prática Estética**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013, p. 161.

³⁶ Tal como a transumância que refere as mudanças de rebanhos no território, entre áreas de pasto, em situações específicas do ano, Careri cria uma expressão que refere a deslocação de áreas através do território e a deslocação do Homem nesses espaços, em busca de zonas desconhecidas que vai percebendo à medida que caminha.

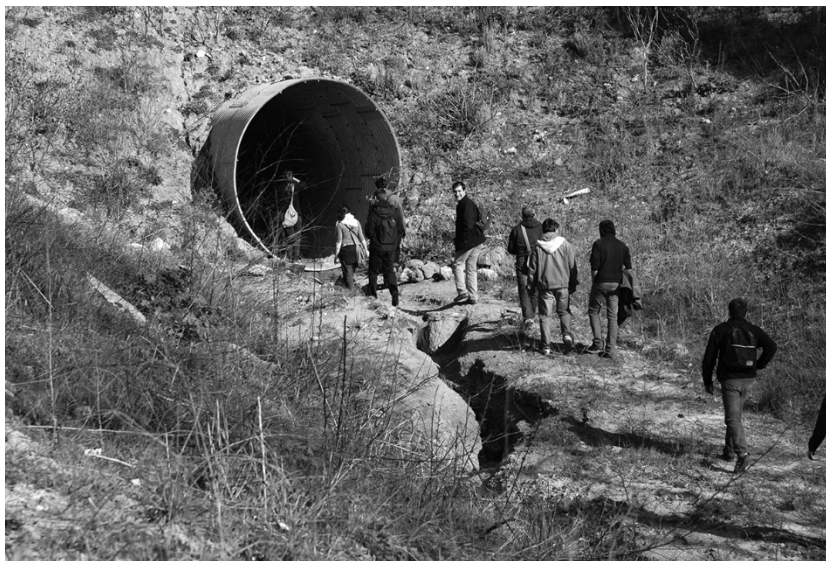


Fig. 9 – O Colectivo Stalker em 2009, numa visita em Roma³⁷

Careri utiliza esta metodologia com os seus alunos da Universidade de Roma, inserido no projeto de investigação “Osservatorio Nomade”³⁸, percorrendo e analisando territórios, intervindo com as populações, na identificação e entendimento do espaço onde estão, das suas vivências e memórias, bem como na concretização de propostas de ação, por forma a satisfazer as suas necessidades, melhorando as condições de vida e de utilização dessas áreas. Aqui, o passo permite o encontro com a população, a troca de conhecimentos, o entendimento de quem habita os espaços, o que ele lhe dá, o que poderia dar mais, o que deve ser feito para melhorar as condições de utilização do mesmo. O passo permite escutar, escutar o território, usando os sentidos, a intuição, percebendo o que existe e, principalmente, o que pode existir, as potencialidades inerentes a esse local. O passo permite também escutar a população, os seus desejos, as suas necessidades, as suas fraquezas e como as reverter, enaltecendo os seus pontos fortes.

Considerações Finais

Com a mudança da paisagem das cidades, movimentar-se pelo passo humano passa a ser uma forma de entendimento e de compreensão do espaço, ao permitir uma imersão no que rodeia o corpo e o seu entendimento sensorial, tendo inspirado, em primeiro lugar, os ambientes que a ficção literária visita, sob as linhas de Poe, em Londres e Baudelaire em Paris e o aparecimento de uma personagem, o *flâneur*, que inspirou gerações de teóricos urbanos e uma vontade no Homem, de se deixar perder no labirinto

³⁷ DWYRE, Cathryn. - **The Architects Newspaper**. Retrieved November 25, 2017, from <https://archpaper.com>, 2016.

³⁸ CARERI, Francesco - **Stalker/Osservatório Nomade**. Disponível em www.osservatorionomade.net.

das ruas das cidades, absorvendo e entendendo as mesmas através do passo e de um movimento fluído, que apenas o passo humano permite.

No princípio e ao longo do século XX, a alteração do ambiente urbano, associada à alteração da sociedade, da cultura e das necessidades humanas, com a introdução da mecanização na locomoção, foi sendo satisfeita pelas sucessivas adaptações da fisicalidade e ambiência dos espaços urbanos. A exigência das rotinas, do aumento da velocidade de e nos espaços, relembrou a importância do passo, como unidade de medida para o homem e do caminhar pelos espaços públicos, como forma de confronto entre o passado e o presente, para o *flâneur* de Benjamin, que percorre as memórias da Paris que foi, na decadência das Arcadas que é.

Nas deambulações dadaístas e surrealistas há uma vontade de alertar para a importância da banalidade do quotidiano e para o subconsciente das cidades, que apenas andar e meditar permitem clarificar, definindo áreas de inconsciente, ao passo que a deriva situacionista vai mais longe, ao criar o conceito de psicogeografia e de áreas geográficas, às quais estão associadas emoções humanas.

Mais recentemente, a transurbância volta a alertar para a importância de andar na cidade como metodologia de análise e como forma de encontrar, delimitar, analisar e intervir em territórios desconhecidos e essenciais para a concretização das atividades que as diretivas governativas ignoraram no planeamento das cidades.

Numa época em que o Homem vive conectado pelo wi-fi, e é guiado pela rede, mais do que pelos sentidos, em que andar pode significar navegar entre páginas de informação estruturada na Internet, é pertinente relembrar a importância de se deixar perder pelo labirinto de ruas e espaços públicos das cidades, ligando-o ao espaço que habita e à população com que se cruza e de que faz parte, perdendo o medo do que o rodeia e a iliteracia dos espaços urbanos e das populações que os habitam e percebendo que o espaço público é fulcral para o desenvolvimento e construção de um ambiente e vivência social e urbano, no fundo para a construção de uma vida urbana saudável. As redes sociais, não substituem o contacto pessoal que é feito através do passo humano pelas cidades.

Bibliografia

BAUDELAIRE, Charles - **O Spleen de Paris**. Lisboa: Relógio de Água, 2007

BAUDELAIRE, Charles - **O Pintor da Vida Moderna**. Lisboa: Nova Vega, Limitada, 2015.

BENJAMIN, Walter - **The Arcades Project**. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press, 1999.

BUCK-MORSS, Susan - **The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and The Arcades Project**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

CARERI, Francesco - **Walkscapes, O Caminhar Como Prática Estética**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

CARERI, Francesco - **Stalker/Observatório Nomade**. Obtido de Stalker/Observatório Nomade: www.observatorionomade.net, (s.d.).

COVERLEY, Merlin - **Psychogeography**. Londres: Pocket Essentials, 2006.

DEBORD, Guy - **Macba**. [Consult.: 14 de Out. de 2017.] Disponível em: <http://www.macba.cat/en/guide-psychogeographique-de-paris-discours-sur-les-passions-de-lamour-pentes-psychogeographiques-de-la-derive-et-localisation-dunites-dambiance-3779>.

DEBORD, Guy - **Cloud Architecture of Reassembly** [Consult: 14 de Out. de 2017.] Disponível em: <http://rpi-cloudreassembly.transvercity.net/wp-content/uploads/2012/09/original-nakedcity.jpg>.

DWYRE, Cathryn - **The Architects Newspaper**. [Consult.: 25 Nov. de 2017], Disponível em <https://archpaper.com>.

GROS, Frédéric - **A Philosophy of Walking**. London: Verso, 2011.

HAMMOND, John R. - **An Edgar Allan Poe Chronology**. London: MacMillan Press Ltd., 1998.

LYNCH, Kevin - **A Imagem da Cidade**. Lisboa: Edições 70, 1989.

POE, Edgar Allan - The Man in the Crowd. In **The Fall of the House of Usher**. London: Vintage Books, 2010, pp. 442-450.

SHANE, David Grahame - **The Architects Newspaper**. Retrieved November 25, 2017, from <https://archpaper.com/>, 2017.

SOLÀ-MORALES, Ignasi - **Terrain Vague**. Cambridge: MIT Press, 1995.

SOLNIT, Rebecca - **Wanderlust A History of Walking**. London: Granta Books, 2014.

STEDELIIK MUSEUM AMSTERDAM - **Stedelijk Museum Amsterdam**. [Consult.: 25 Nov. de 2017. Disponível em <http://www.stedelijk.nl>

n.e. - **André Breton**. [Consult.: 14 de Out. de 2017.] Disponível em <http://www.andrebretton.fr/work/56600100999956>.

n.e. (n.d.) - **Researching Benjamin**. [Consult.: 25 Nov. de 2017]. Disponível em <https://researchingbenjamin.wordpress.com/>

Évora 3D – Processos, decisões e objectivos

Val - Flores, Gustavo

Universidade de Évora – Centro de História da Arte e Investigação Artística

Câmara Municipal de Évora

guvalflores@gmail.com

Nicola Schiavottiello

Universidade de Évora – Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades

nschiavo@uevora.pt

Rodrigues, Paulo Simões [orientador]

Universidade de Évora – Centro de História da Arte e Investigação Artística

psr@uevora.pt

Resumo:

O projeto Évora 3D nasce da colaboração entre a Câmara e a Universidade de Évora, através dos seus centros, CIDEHUS e CHAIA, com o objetivo de uma reconstituição virtual da cidade em tempo longo. No contexto nacional e internacional, a utilização das novas tecnologias tem propiciado a diversificação deste tipo de propostas, quer a nível urbano, quer a nível da reconstituição de espaços concretos. A aplicação desse mesmo modelo para Évora, contemplando vários cortes cronológicos, parece impor-se numa urbe que, nos períodos medieval e moderno, foi das mais importantes do reino, como cidade de Corte, e que atualmente se encontra classificada como Património Mundial da Humanidade. Ao projecto Évora 3D subjaz a ideia fundamental de um conhecimento mais aprofundado sobre a urbe nas diferentes épocas consideradas, implicando uma sistematização dos numerosos estudos já realizados, um metódico levantamento das fontes primárias e dos dados arqueológicos, conjugados com uma leitura espacial da própria cidade. Uma dupla vertente o enforma, como foi referido: a evolução urbanística e a dinâmica socioeconómica, ligando as gentes aos espaços. Neste sentido, e face ao próprio desenho do projeto, a complementaridade dos recursos e a conjugação do conhecimento científico e técnico fundamenta amplamente a prossecução dos objetivos propostos.

Palavras-chave:

Visualização 3D, Reconstrução 3D, Património, História da Arte, Análise Urbana

Introdução

Breve apresentação do tema, dos objectivos, do quadro conceptual, da metodologia e os pontos principais do trabalho.

As novas tecnologias, enquanto ferramentas para uma estratégia de promoção do conhecimento, estão há largos anos consolidadas no universo da investigação histórica. Ainda que muito centradas numa perspectiva arqueológica, devido à facilidade com que proporcionam o registo de uma larga camada de dados, começam cada vez mais a definir-se como essenciais no campo da reconstrução e da recriação histórica.

Com efeito, o poder da imagem, que estando ainda longe de substituir todo o processo de uma demorada investigação histórica, carrega em si a capacidade de chegar de forma mais ampla e imediata a um público mais vasto.

Foi neste quadro conceptual, o de divulgar a história de Évora numa perspectiva eminente de experiência visual, que se sustentou o desenvolvimento do Projecto Évora 3D. Dentro da mesma linha estratégica, imperou, em paralelo, a construção de uma sistemática de informação urbana e arquitectónica, que conseguisse aliar documentação coeva de época, bem como dados arqueológicos, que possibilitassem o sustentáculo científico às decisões encetadas no campo da construção de um modelo tridimensional evolutivo, e sempre aberto, do espaço urbano.

Neste particular aspecto do trabalho, as decisões foram de assumir de forma plenipotenciária a hipótese como hegemónica, pois independentemente do volume de informação que podemos possuir, a reconstituição histórica caminha sempre ligada a uma dimensão de “provável”, ou mesmo de “imaginação”. Longe de serem aspectos menos positivos, é necessária a sua integração neste tipo de projectos, essencialmente por via da criação de uma lógica dedutiva, imperativa no preenchimento das lacunas que surgem naturalmente quando tratamos dados lacónicos.

A tentativa é, como facilmente se induz, construir um ambiente virtual, que consiga funcionar simultaneamente enquanto espaço pedagógico, de ensino e conhecimento, mas que seja também um cenário em constante processo de criação de conteúdos. O objectivo aqui é claro: assegurar que subsistem constantes acrescentos, sucessivas formas de potenciar conteúdos descobertos, retirando uma dimensão de efémero a um modelo virtual, e procurando o seu enquadramento numa lógica de continuidade. Contrariar aquilo que Wendy Chun chama de “o escorregadio das novas tecnologias”¹ é um factor plenamente assumido com este projecto.

¹ CHUN, W.H.K. - The Enduring Ephemeral, or the Future is Memory. In Huhtamo, E. & Parikka, J. (eds) - **Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications**. Los Angeles: University of California Press, 2011, p. 148.

Numa perspectiva puramente metodológica, o trabalho iniciou-se, no ano de 2011, a partir da recriação do espaço que coube à Évora do século XII: o período de maior fulgor da ocupação islâmica da região.

Tal decisão consubstanciou-se num conjunto de informações que relevam este período como o sustentáculo urbano para o crescimento da cidade ao longo da Baixa Idade Média. Ainda que abordado com as necessárias reservas, devido à fraca sustentabilidade dos dados arqueológicos existentes sobre o momento entre o século VIII a XI, permitiu abordar a construção do modelo enquanto exercício, definindo-se toda uma sistemática de processos, potenciados no decorrer dos trabalhos.

Em paralelo, não foram descuradas possibilidades de recriação de espaços específicos, não necessariamente interligados com uma diacronia cronológica. Como tal, além de um modelo de génese do espaço urbano (séc. XII), o projecto Évora 3D conduziu, entre outros, à virtualização de modelos estanques de outras zonas eborenses, enquanto exemplares facilmente importáveis para o “universo virtual”.

Em função do envolvimento e desenvolvimento natural do trabalho, e, em paralelo com a crescente ambição despoletada no seio das equipas de trabalho, novas decisões foram enquadradas nos últimos 2 anos.

A camada actual entronca, de forma imperativa, na sistematização da informação, tendo-se como objectivo principal a criação de uma base de dados dinâmica, interligada com o(s) modelo(s) virtual(is).

Subjacente ao projecto, reside a ideia fundamental de um conhecimento mais profundo da cidade, não só ao nível urbano e arquitectónico, mas desdobrando-se inclusive nas suas linhas sócio-económicas, procurando a conexão entre as pessoas e o espaço.

É neste sentido que foi feito um considerável investimento, quando iniciada a etapa respeitante à medievalidade eborense, no levantamento metódico das fontes, manuscritas e publicadas, assumindo-se este volume de informação como o grande impulsionador da análise espacial. É este *corpus* informativo que será depois vertido para um “universo virtual”, criando uma relação, em jeito de experiência visual e pedagógica, entre o utilizador e o *interface* cronológico da cidade de Évora.

Desenvolvimento

Desenvolver os critérios sobre os quais se procurou desenvolver um trabalho desta natureza, maioritariamente pela sua escala, bem como pelo arco temporal abarcado, acarreta uma abordagem com uma certa dose de maleabilidade. Independentemente do imperativo de uma análise que se prima por padrões de aproximação estanques, falamos de um espaço urbano com uma dimensão considerável, e sendo impossível (há que o

assumir) de obter a sua reconstituição exacta, será sempre mais pacífico abordá-lo, em determinados aspectos, sob o signo da recriação.

Não obstante esta situação, existem zonas onde é possível atingir um grau de veracidade considerável. Com tal, a normativa, acima de tudo decorrente das recomendações da Carta de Londres entronca, efectivamente, num constante tomar de decisões em função das zonas abordadas.

Atente-se, por exemplo, ao ponto 2.3. do Princípio 2 da Carta de Londres:

“Embora se reconheça que, particularmente no contexto de investigações inovadoras e complexas, nem sempre é possível determinar *a priori* o método mais apropriado ao nível das metodologias de visualização computadorizada (por exemplo, mais ou menos foto-realista, impressionista ou esquemático, com um baixo ou elevado nível de detalhe, representando as distintas hipóteses ou só os factos disponíveis, estático ou interativo, geral ou preciso...), ou a possibilidade de desenvolvimento de um novo método, a escolha do método de visualização computadorizada deverá fundamentar-se na avaliação do grau de sucesso em resposta a cada objetivo pretendido.”

Com efeito, são incontornáveis os desafios colocados ao investigador em função do seu objecto de estudo ou, neste caso, do espaço a virtualizar.

Como tal, achou-se por bem, dentro do contexto que nos ocupamos neste artigo em concreto, estabelecer as linhas gerais pelas quais se teceram diversas recriações já realizadas no âmbito do Projecto Évora 3D.

1. Yábura

A recriação do espaço que coube à cidade muçulmana de Évora, enquanto génese de um projecto a longo prazo, revestiu-se das inevitáveis dificuldades, mas foi também assumido enquanto desafio, não só numa lógica de exercício, mas também enquanto forma de testar processos e decisões que iriam sempre acompanhar o desenvolvimento do projecto. Falamos, nomeadamente, de como reconstruir várias tipologias de zonas, que tipo de modelos utilizar, estratégias de visualização e, numa outra óptica, como desenvolver o “motor de exploração” do espaço, num sentido de poder estruturar um “passado interactivo”².

Foi, face ao exposto, um ponto essencial para a afinação de inúmeras decisões que acompanham a título permanente o decorrer do trabalho.

² MOL, Angus A. A.; ARIESE-VANDEMEULEBROUCKE, Csilla E.; BOOM, Krijn H. J.; POLITOPOULOS, Aris - Levelling Up: The playful promise of interactive pasts. In **The Interactive Past: Archaeology, Heritage & Videogames**. Leiden: Sidestone Press, 2017, p. 226.

Mas, que espaço era este que se tentou recriar? Será sempre essencial atingir um nível de compreensão destes “palcos virtuais” ou, pelo menos, atingir um desiderato de reflexão que não fira a legitimidade científica de algumas decisões ao nível da sua representação.

Sendo assim, como seria, ainda que hipoteticamente, Évora no século XII, então denominada Yábura?

Nos alvares da apontada centúria serão poucas as cidades a deter um estatuto especificamente urbano. As grandes metrópoles da Hispânia no século X, Córdova, Sevilha, Toledo e Granada, serão os únicos centros que sobressaíam num conjunto definido essencialmente por características rurais. Os restantes espaços urbanos assumiam-se, antes de mais, como polos mercantis, de recepção e distribuição de mercadorias onde, note-se, a esfera rural mantinha o seu papel de base sustentadora.

Em Évora, a situação parece ter sido análoga à de muitas outras cidades da Hispânia, onde os arredores das muralhas serviram de base de assentamento, constituindo-se os arrabaldes (ar-rabd) ou centros periféricos. No entanto, logo nos finais da centúria de 900, uma mudança estaria em curso, como se deduz, por exemplo, pelo dicionário de Ibn Baskuwál, redigido nos inícios do século XI, que revela que novos polos urbanos se começariam a afirmar no xadrez geográfico do *Gharb*, com destaque para Silves, Faro, Niebla, Mértola e Évora³. Tal situação poderá estar relacionada com a necessidade de criar entrepostos de função aglutinadora, criando-se postos administrativos sob o signo de uma *sociedade de fronteira*. Daqui assistimos à ascensão de centros urbanos (como é o caso de Silves, particularmente importante nesta fase) e o ressuscitar de antigos (onde se destaca Évora), num claro movimento basculante entre o litoral e o interior⁴.

Após 914, Évora parece, portanto, ter crescido sob a alçada de Badajoz. A dinastia dominante dos Marwanidas, ao tentar fazer daquele centro o digno herdeiro da *Emerita Augusta* lusitana, terá visto na cidade alentejana um ponto fundamental nos destinos mercantis do *Gharb*.

Évora expande-se assim sob o estatuto de cidade comercial, ao ponto de ser considerada uma das grandes da Hispânia, atingindo sensivelmente uma área de 30 a 35 hectares de disseminação urbana, como inúmeros achados arqueológicos recentes o comprovam.

É esta cidade, que atinge o seu apogeu na primeira metade do século XII (ironicamente, antes da Reconquista cristã), que se procurou recriar, com reservas, e sempre sem recusar uma certa dose de “imaginação fundamentada”.

³ FERNANDES, Hermenigildo; VILAR, Hermínia Vasconcelos - O Urbanismo de Évora no período medieval. **Monumentos**. Lisboa, 26 (2007), p. 6-15.

⁴ FERNANDES, Hermenigildo; VILAR, Hermínia Vasconcelos - O Urbanismo de Évora no período medieval. **Monumentos**. Lisboa, 26 (2007), p. 6-15.

A certeza das antigas muralhas, de refundação no século X, estabeleceram um perímetro de criação deste universo virtual, definindo-se então as chamadas “zonas padrão”, todas com algum tipo de ligação e/ou referência ainda visível nos tempos atuais.

Sendo assim, foi possível estabelecer o espaço que coube a uma antiga Mesquita aljama (onde hoje se ergue a Catedral de Santa Maria); desenhar a zona da antiga cidadela, a alcáçova; estruturar uma lógica viária que, com maior ou menor intensidade, ainda se percebe no tecido actual e, no seguimento, propor zonas que, ainda que referidas de forma extremamente parcelar, entram dentro da lógica de recriação (não reconstituição) do antigo edificado da cidade de Yábura.

Falamos, por exemplo, de um antigo Hamman, localizado sob as ruínas das antigas Termas Romanas; de uma provável Igreja cristã, posteriormente dedicada a São Pedro; de uma Mesquita secundária, cristianizada no século XIII, e detendo a partir de então invocação a São Tiago; e, no mesmo sentido, propor o desenho de um notável sistema defensivo que, a partir de análise topográfica e comparativa, poderá ter existido na cidade.

O desenho do edificado, por outro lado, foi abordado com alguma ligeireza, não recusando alguma pormenorização, mas mantendo-se esquemático, devido, como já referido, à falta de fontes arqueológicas que consigam sustentar um desenho mais concreto da habitação no século XII em Évora.

Assumiu-se portanto que esta camada específica do projecto serviria igualmente para definir critérios de aproximação. Com efeito, será imperativo regressar ao modelo tridimensional desta cidade muçulmana de Évora, alterando zonas e, muito provavelmente, assumindo erros cometidos, enquanto sistema de aprendiz

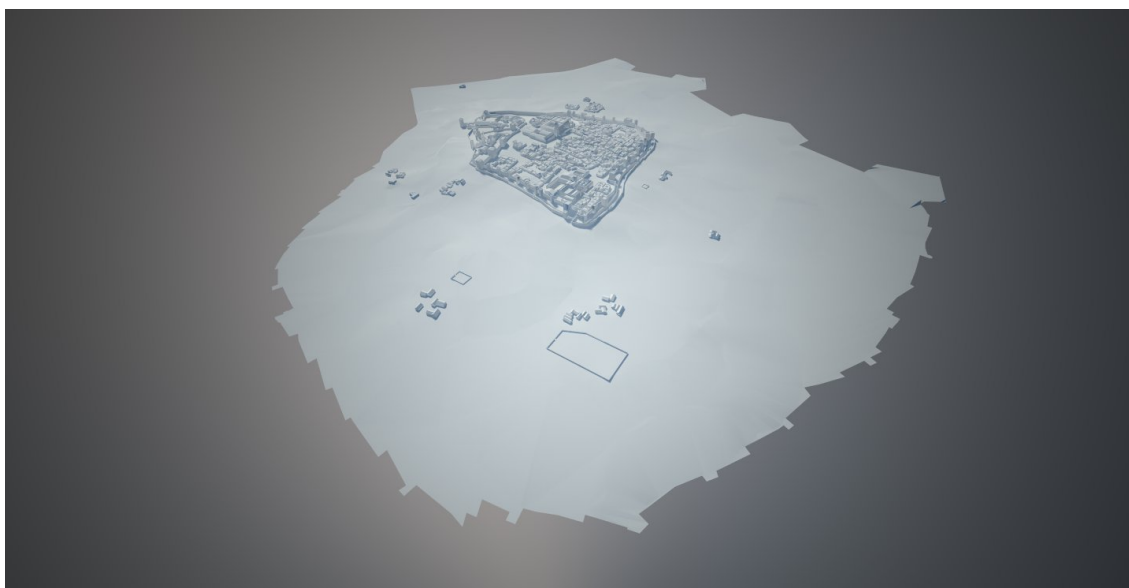


Fig. 1 – Vista isométrica do modelo digital Yábura. Elaborado pelo autor



Fig. 2 – Vista isométrica do modelo digital Yábura. Elaborado pelo autor

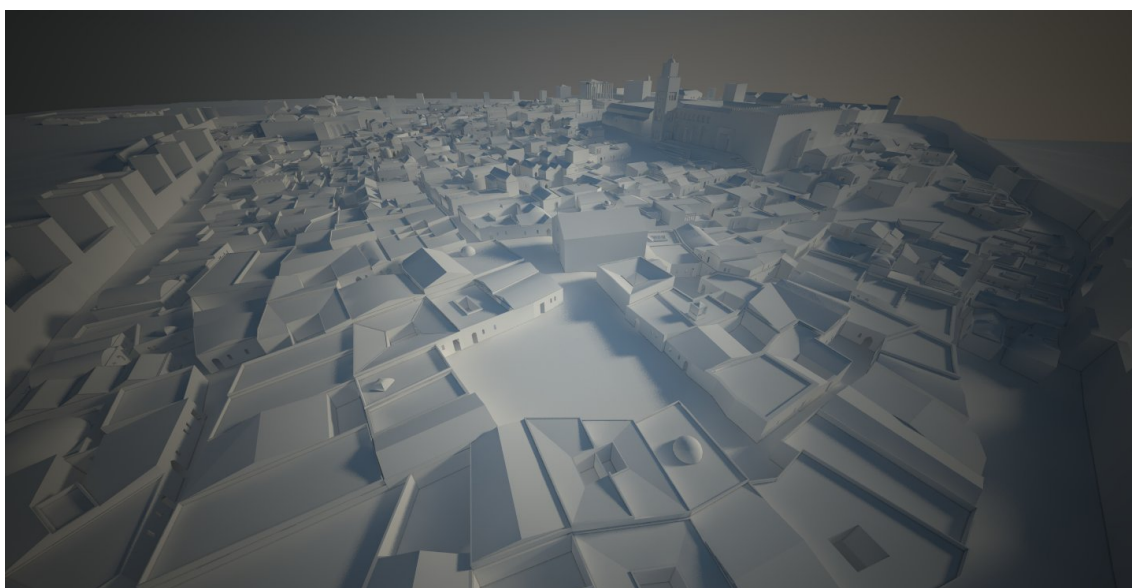


Fig. 3 – Vista isométrica do modelo digital Yábura. Elaborado pelo autor

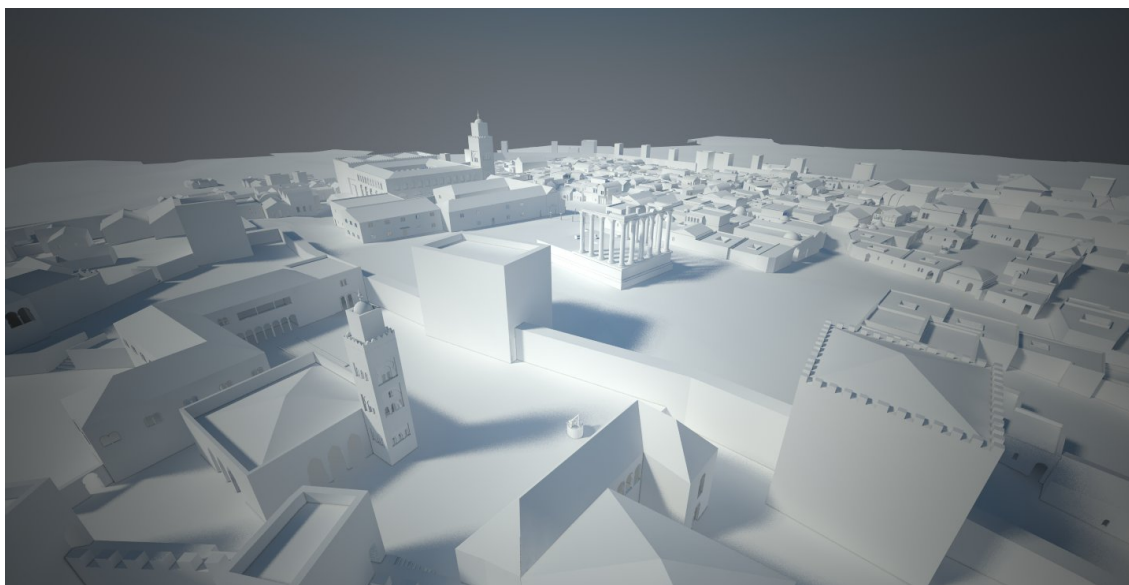


Fig. 4 – Vista isométrica do modelo digital Yábura. Elaborado pelo autor

2. O Paço Real de Évora

Abordado em contexto de dissertação de mestrado pelo signatário, a parte que contemplou a virtualização do espaço que coube ao antigo Paço Régio de Évora revestiu-se de moldes de singularidade, não só pelo volume documental que persiste sobre o tema, mas acima de tudo por falarmos de um edifício que foi sucessivamente desmantelado após o ano de 1621.

O intento foi o de analisar o Paço Real de Évora sob o prisma da sua evolução como entidade arquitectónica. A partir de um confronto documental e iconográfico, procurou-se desenvolver a verdadeira história do edifício, desde as suas origens até ao momento em se inseriu no circuito de fruição patrimonial do Centro Histórico de Évora.

Neste aspecto, o recurso a novas tecnologias serviu como forma final e não como recurso de entendimento da estrutura. Ou seja, foi a análise paleográfica e a criação de esquemas de interpretação que possibilitou a visualização de todo o complexo, ainda que, mais uma vez, não consigam existir certezas absolutas, dado o desaparecimento e alteração profunda de grande parte do edifício.

Para efeitos de representação, a escolha do momento cronológico a modelar recaiu, à semelhança do adoptado para a cidade de Yábura, no ponto de maior apogeu. Neste particular, a data de 1540, quando a estrutura estava solidamente implantada no conjunto do tecido edificado, e já no momento póstumo das campanhas joaninas, decorrentes na primeira metade da década de 30.

Ainda que não esteja no âmbito deste artigo desenvolver a história deste edifício e, consequentemente, perceber o contexto urbano e social em que se integrou, urge tecer algumas considerações sobre o tema, de forma a poder justificar algumas das decisões tomadas no que à componente da sua virtualização diz respeito.

Recriado quando a gramática manuelina já cedia lugar à Renascença, o Paço Real eborense seria, para todos os efeitos, um conjunto de construções sucessivamente acrescentadas ao longo de 4 reinados, desde D. Afonso V até D. João III, havendo ainda a possibilidade de ter tido outro tipo de intervenções após a data de 1540.

Ainda que seja difícil hoje precisar a sua articulação, persistem inúmeros documentos, bem como elementos iconográficos que possibilitam a sua proposta. Contudo, para se perceber verdadeiramente este particular ponto do nosso estudo, há que iniciá-lo com uma sucinta nota. Durante a década de trinta de Quinhentos, Évora é a capital política e cultural do país. É na cidade alentejana que se irá situar o centro do Humanismo em Portugal⁵. Para ali confluíu grande número de notáveis figuras da sociedade portuguesa, reflectindo-se num irrepetível momento na História da cidade e - porque não dizê-lo? - do país.

No centro das decisões, um edifício, um palco, uma cenografia arquitectónica, plasmada num conjunto de decisões dos soberanos portugueses e que, tanto quanto nos foi possível avaliar, plasmadas numa arquitectura híbrida. Foi este palácio, cristalizado neste momento em que Évora seria, para todos os efeitos, a “capital” de Portugal, que se escolheu representar por via de um modelo tridimensional. Fizemo-lo enquanto modelo intencionalmente inacabado, em forma de maquete virtual, procurando não só a sua representação volumétrica, mas também decidindo representar o contexto urbano em que se inseria. A estratégia era simples: destacar efectivamente o conjunto palaciano, fazendo da representação tridimensional uma ferramenta para o entendimento da arquitectura, enquanto representante visual das intenções régias para o edifício.

Para este modelo em particular, com efeito, a metodologia seguida apartou-se da que contemplou a criação da cidade de Yábura. Ainda que se convocando um volume considerável de informação arqueológica, foi essencial a leitura atenta da documentação existente sobre a temática, em particular aquela coeva da(s) época(s) de construção e acrescentos do palácio. No final, foi este corpus documental, iconográfico e arqueológico que sustentou uma proposta de organização volumétrica, ainda que sempre dependente de novas descobertas e avanços na historiografia.

⁵ GRILO, Fernando Jorge Artur - Nicolau Chanterene – um escultor do Renascimento em Évora. In Cunha, Mafalda Soares da (coord.) - **Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora – 1516-1624**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, p. 177.

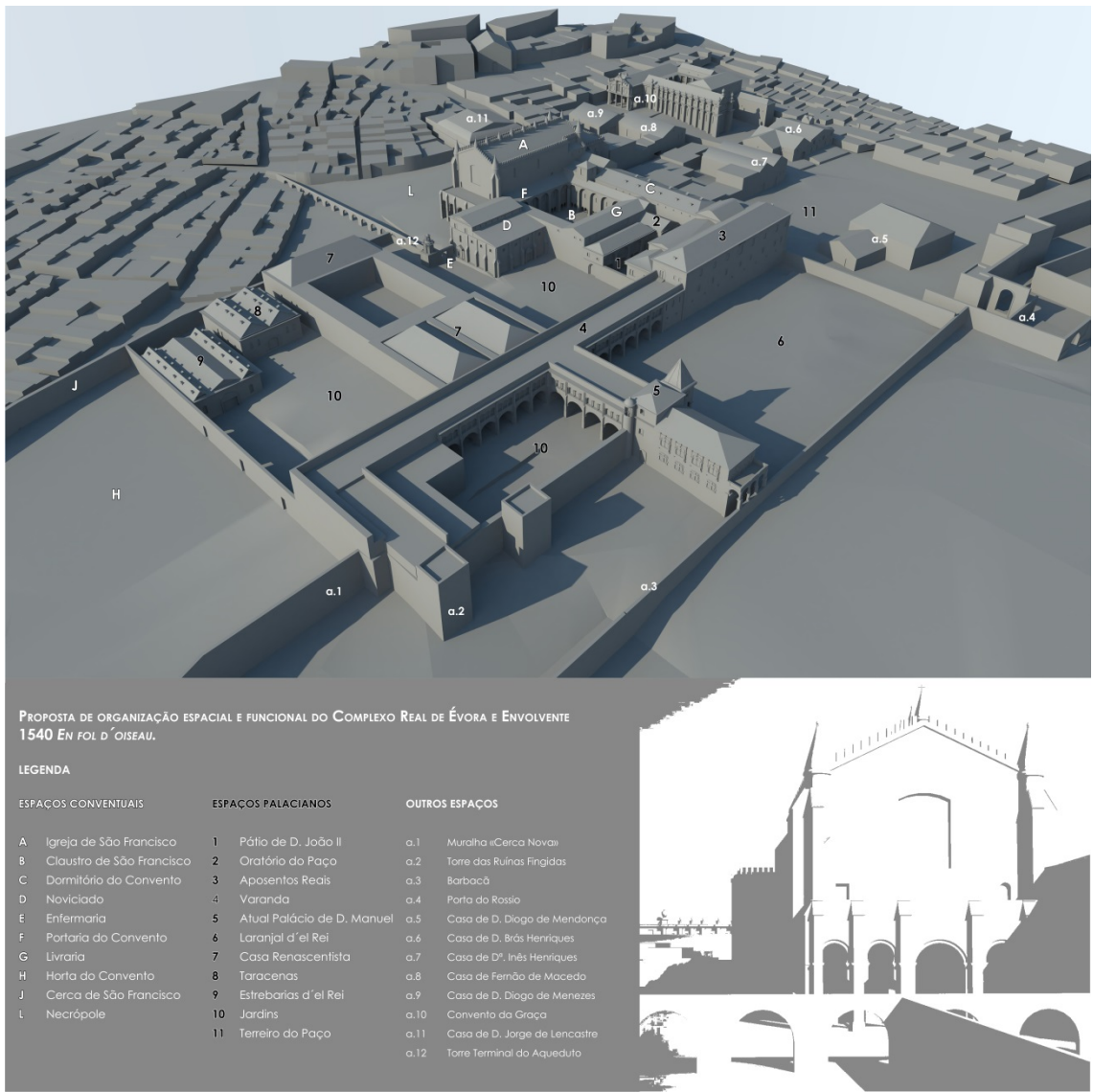


Fig. 5 – Vista de painel informativo sobre a reconstituição tridimensional do Complexo Real de Évora em 1540. Elaborado pelo autor.



Fig. 6 – Modelo tridimensional da Torre Terminal do Aqueduto. 1537. Elaborado pelo autor



Fig. 7 – Vista parcial do modelo tridimensional do Complexo Real de Évora. Elaborado pelo autor

3. A Praça do Giraldo em 1537

Enquanto centro da cidade, a Praça de Évora mantém em si uma atractividade incontestável, pela sua morfologia, pela sua escala e pela forma como mantém intacta, na sua componente arquitectónica, uma quase “radiografia” da sua evolução enquanto espaço urbano.

É notória a sua origem medieval, plasmada na marcação dos lotes, por via da arcaria que ainda hoje define o seu lado Norte. Em tempos, rodearia toda a Praça, ainda que, fruto das alterações sofridas a partir dos finais do século XVIII, só se consiga atingir a percepção arquitectónica por força da análise documental.

Neste pressuposto, atingir uma imagem provável do principal espaço urbano de Évora foi um processo que se centrou essencialmente na análise do espaço actual, procurando descortinar as antigas métricas medievais, para então se fazer o confronto com a informação documental. No entanto, e ainda que subsistam suficientes indícios materiais da organização dos lotes, a Praça definia-se, no século XVI, por um conjunto de edifícios icónicos, desaparecidos, e que obrigaram a processos de obtenção visual distintos.

Ainda que neste contexto seja impossível desenvolver de forma aprofundada esta questão, foi essencial convocar uma série de elementos capazes de, pelo menos, estabelecer uma proposta. Como tal, a partir de dados iconográficos, elementos arqueológicos e análises comparativas, atingimos uma visualização provável de edifícios e elementos urbanos dos quais só resta, na sua grande maioria, uma memória difusa. A saber: a antiga Casa da Câmara, felizmente preservada em fotografias dos finais do século XIX, anteriores à sua demolição; o Paço dos Estáus, a grande Estalagem do Concelho, profundamente alterada a partir de 1849; a Igreja de Santo Antoninho, demolida a partir de 1556, para dar lugar à actual Igreja de Santo Antão; o Chafariz dos Leões e o Arco da Rua Nova, igualmente demolido para dar lugar à Fonte mandada construir pelo Cardeal D. Henrique, e que ainda hoje coroa a Praça do Giraldo.

Em termos de visualização, pretendeu-se também estabelecer uma maior pormenorização e detalhe, aproximando a imagem criada de um certo fotorrealismo, assumindo esse risco ao nível da texturização de forma a criar uma maior empatia visual entre o modelo virtual e o observador.

Em termos de produto final, esta decisão foi também contemplada visto que estes conteúdos foram criados com um objectivo de funcionarem em contexto expositivo, não só ao nível de ilustração, mas igualmente em formato multimédia. No entanto, mantendo-se intacta a necessidade de revisão de alguns elementos, dada a escala de toda a recriação do espaço.

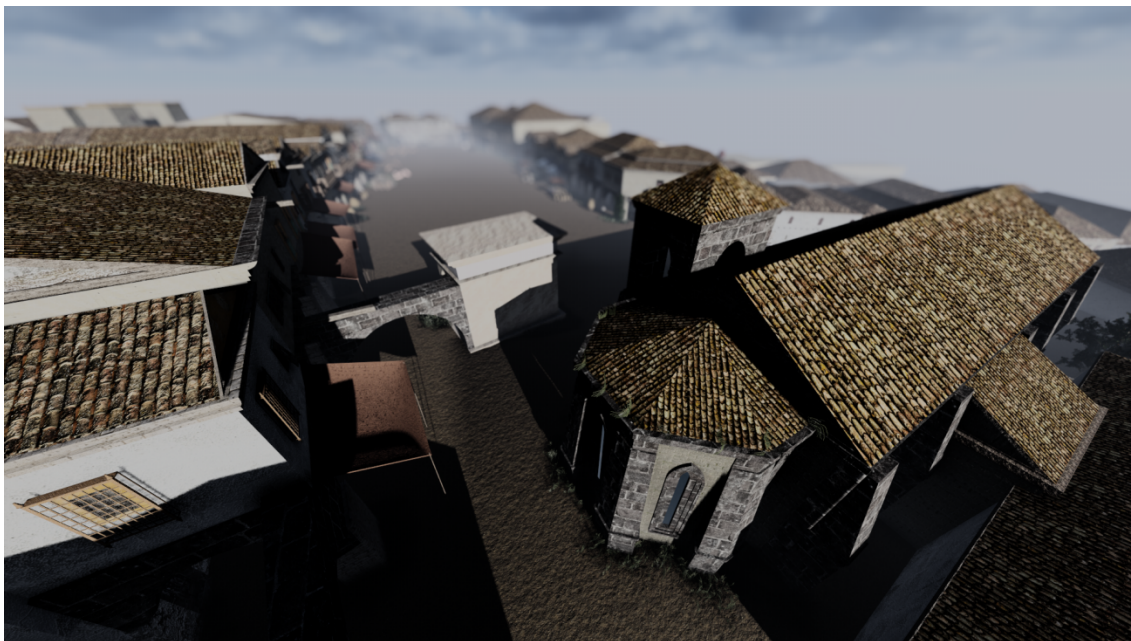


Fig. 8 – Vista global do modelo tridimensional da Praça do Giraldo em 1537. Elaborado pelo autor



Fig. 9 – Vista global do modelo tridimensional da Praça do Giraldo em 1537. Vista da proposta para a Igreja de Santo Antoninho. Elaborado pelo autor



Fig. 10: Antigos Paços do Concelho na Praça do Giraldo. José António Barbosa.

Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora, 1898.



Fig. 11 – Vista global do modelo tridimensional da Praça do Giraldo em 1537. Vista da proposta para a Casa da Câmara e Cadeia do Concelho. Elaborado pelo autor



Fig. 12 – Vista de pormenor do modelo tridimensional da Praça do Giraldo em 1537. Proposta para o antigo Chafariz, demolido em meados do século XVI. Elaborado pelo autor

Do método às soluções.

A base de dados e a modelação. Uma nova etapa do projecto.

Em termos da abordagem para a modelação do projeto, os diferentes momentos temporais levam a diferentes estratégias, também dependendo da quantidade de conhecimento disponível em relação a um espaço urbano ou prazo específico.

Como tal, o que definiu a cidade islâmica de Évora não pode ser considerado, em toda a sua extensão para, por exemplo, a sua correspondência romana, e muito menos quando encaramos as suas camadas medievais. Para estas, a tentativa é a de minimizar o grau de hipótese, aceite enquanto processo de análise para os séculos que as precederam. No entanto, a pesquisa geral permitiu o imperativo dos pontos fixos, ou pontos focais históricos no espaço urbano, como as paredes definidas ou a estrutura do Templo Romano. Como todas as reconstruções virtuais, as ferramentas para fornecer um modelo preciso (o melhor possível) confrontam-se com informações arqueológicas, documentação de dados e estabelecem-se uma série de análises comparativas, para permitir uma correspondência visual com outros exemplos conhecidos.

Um novo fluxo de trabalho inclui a reconstrução da cidade de forma modular, de modo que as primeiras impressões do edifício serão modeladas com ferramentas 3D tradicionais, porém diferentes elementos arquitectónicos também serão modelados separadamente para que possam ser usados e trocados quando mais pesquisas forem feitas.

Apesar de estarmos a tratar de uma reconstrução em grande escala, proporcionar o sentido do crescimento sequencial e a adaptação do espaço urbano de Évora ao longo do tempo, temos áreas específicas nas quais o conhecimento pode fornecer um maior detalhe ao modelo. Como tal, a equipa assumiu um maior investimento em certas áreas, não só para preocupações visuais, mas também enquanto ferramenta pedagógica.

Foi sempre entendido que permanecerão "áreas em branco", nas quais a informação possuída é próxima de nenhuma. Quando nisso, a imaginação aplicada requer uma base sólida para a proposta de um ambiente urbano, sem remover a hipótese do contexto em que se encontra.

Além das peças de modelagem em bruto, o projecto também envolve um mapeamento de textura sólida do mundo virtual, reunindo as informações disponíveis sobre técnicas antigas, não apenas em termos de cobertura e estuque, mas também nos campos de pigmentação de calcário, tipos de madeira, e especialmente a pesquisa sobre pinturas murais, particularmente importante ao considerar os prazos do século XV em diante.

Como tal, é interessante entender que, apesar da tentativa de conectar todos os diferentes modelos, dentro de seus prazos específicos, também é mutável o aspecto visual de sua própria representação.

O modelo final da cidade islâmica é bastante diferente do da Praça do Giraldo, e as primeiras tentativas de modelar a cidade medieval também levam a diferentes decisões em termos de ferramentas visuais.

A quantidade de *software* necessário para atingir o efeito de desejado, que também pode levar pacificamente as estratégias de divulgação, compila um projecto abrangente, em termos de modelação, sempre assumida enquanto dependente das próprias exigências do espaço a modelar. Para contrabalançar os "espaços em branco" e a decisão de permitir margem para alguma criatividade e imaginação, uma das estratégias da equipa é adoptar a Escala de Evidência Arqueológica e Histórica, desenvolvida por César Figueiredo e Pablo Aparicio Resco, em que uma escala de cores é atribuída à totalidade do modelo, para mostrar o grau de conhecimento sobre cada área específica, acreditando que tal conduz a uma sustentação visual das decisões tomadas, não retirando o carácter científico que se pretende para a globalidade do projecto.

ESCALA DE EVIDÊNCIA HISTÓRICA/ARQUEOLÓGICA (PT) v.2

Escala de cores correspondente à evidência histórica ou arqueológica dos elementos representados na arqueologia virtual.



Fig. 13 – Escala de Evidência Histórica/Arqueológica. Adaptado de RESCO e FIGUEIREDO, 2014.

Considerações finais

O projecto Évora 3D explorou a possibilidade de recrear uma cidade em vários períodos históricos. Nesta ocasião, após a conclusão da cidade islâmica em 2015 e a romana ainda por publicar, apresentamos uma solução inovadora para reconstruir o período medieval. No entanto, desta vez, para entender a complexidade do *layout* do edifício, foi necessário recuperar documentos antigos que descrevem a memória dos povos realmente existiram durante esse período. Nós abordámos diferentes problemas que estão presentes ao usar ambientes virtuais para a reconstrução de paisagens urbanas antigas. Neste caso específico, argumentamos que é possível recriar um local histórico usando documentos antigos como fonte primária de nossa interpretação. A reconstrução virtual, embora seja o elemento central para a interpretação final, não será o objectivo do nosso estudo, mas sim a compreensão da primeira impressão de um *layout* possível. Ou o modelo permanecerá aberto e ao longo de um novo tipo de plataforma colaborativa 3D irá propor uma nova maneira de compor e actualizar elementos 3D, conteúdos históricos e passeios virtuais.

Na última década, a produção de visualização de património digital 3D para divulgação pública cresceu exponencialmente. O aumento e a evolução de muitas ferramentas para a documentação, criação e publicação deste tipo de conteúdos facilitaram a fase de produção e a valorização de muitos projectos, que de outra forma permaneceriam restringidos num ambiente mais académico. Isso certamente trouxe inúmeros aspectos positivos para a divulgação de conteúdos digitais 3D de património cultural.

No entanto, quando se trata de um ambiente virtual para o património cultural, deve ser feita uma distinção. Embora a arqueologia virtual seja certamente uma ferramenta importante para a pesquisa científica, quando traduzida para CGI e aplicações em tempo real para o público, ela precisa ser abordada não só com métodos científicos, mas também com novos idiomas de multimédia. Além disso, para manter o produto por um longo período de tempo, o modelo final também deve ser sustentável. Ao apresentar um único passeio virtual ou mesmo vários, isso continua a revelar-se restritivo, caro, insustentável e, acima de tudo, só mostra uma perspectiva: a do director que compõe a sequência de fotos. Isso geralmente pode acentuar os efeitos emocionais se for feito correctamente, no entanto, não deixa muito espaço para interpretação pública pessoal, criação de conteúdo e debate científico.

Nesta pesquisa, buscamos superar esses problemas propondo uma nova metodologia para a publicação final do espaço virtual cultural. Pretendemos alcançar isso propondo um método que utilize técnicas modernas 3D interactivas encontradas em videojogos comerciais, mas adaptadas a necessidades específicas de ambientes de património virtual.

O Projecto Évora 3D foi escolhido como um estudo de caso para a experimentação deste novo tipo de fluxo de trabalho, implementado uma vez que a completa reconstrução tridimensional da cidade medieval esteja terminada.

Como um recipiente do modelo híbrido final, usaremos um ambiente virtual interactivo, construído com motores tradicionais de videojogos, como o *Unity* 3D. No entanto, nesta fase, uma camada extra será adicionada em cima da aplicação final. Esta camada só pode ser acedida por utilizadores especiais, como curadores de museus, historiadores e criadores de conteúdo académico. Tais tipos de utilizadores não podem modificar a estrutura básica da cidade, como, por exemplo, a posição das casas e suas dimensões. No entanto, podem aceder a muitos outros recursos de edição, que permitirão propor uma experiência emocional, bem como uma validação científica.

A plataforma explorará a implementação de diferentes recursos básicos, como a possibilidade de afinar o ambiente natural alterando o clima, a hora do dia e o som de fundo. No entanto, o trabalho está principalmente concentrado no desenvolvimento de três características que permitirão a herança de validade científica, actualização e sustentabilidade do ambiente virtual: criação de conteúdos históricos rápidos, elementos arquitectónicos editáveis e visitas virtuais.

Ao fazê-lo, pretendemos propor uma nova maneira de apresentar ao público uma reconstrução virtual histórica, abertamente, cientificamente válida e sempre acessível.

Bibliografia

CHUN, W.H.K. - The Enduring Ephemeral, or the Future is Memory. In Huhtamo, E. & Parikka, J. (eds) - **Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications**. Los Angeles: University of California Press, 2011, p. 148-171.

FERNANDES, Hermenigildo; VILAR, Hermínia Vasconcelos - O Urbanismo de Évora no período medieval. **Monumentos**. Lisboa, 26 (2007), p. 6-15.

GRILO, Fernando Jorge Artur - Nicolau Chanterene – um escultor do Renascimento em Évora. In Cunha, Mafalda Soares da (coord.) - **Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora – 1516-1624**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

MOL, Angus A. A.; ARIESE-VANDEMEULEBROUCKE, Csilla E.; BOOM, Krijn H. J.; POLITOPOULOS, Aris - Levelling Up: The playful promise of interactive pasts. In **The Interactive Past: Archaeology, Heritage & Videogames**. Leiden: Sidestone Press, 2017.

VAL-FLORES, Gustavo – **O Paço Régio de Évora: Apogeu e Declínio de um espaço régio** (texto policopiado), Évora: 2009 (Dissertação de Mestrado).

<http://www.londoncharter.org/>

<https://vimeo.com/148997913>

<https://vimeo.com/125300716>

<https://vimeo.com/222652854>

“Português Suave” e “Arquitectura Doce”¹

Marino, Margarida
ISCTE-IUL - DINÂMIA’CET-IUL
margaridamarino@gmail.com

André, Paula
ISCTE-IUL - DINÂMIA’CET-IUL
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo:

Neste artigo, estabelece-se uma abordagem historiográfica dos conceitos de “Português Suave” e “Arquitectura Doce”, conceitos que se relacionam com a linguagem arquitectónica que se desenvolveu entre as décadas de 30 e 50, e que surge associada ao Estado Novo. Nesse sentido, apresenta-se a análise do conceito de “Português Suave”, designação generalizada no contexto arquitectónico em Portugal, a partir da leitura de José Manuel Fernandes que assenta na interpretação estabelecida na historiografia da arquitectura em Portugal da primeira metade do século XX, nomeadamente no que se refere ao contexto cultural e sócio-político do Estado Novo. O autor desenvolve o estudo tipológico desta arquitectura que considera poder definir enquanto “Arquitectura do Estado Novo”, de carácter neo-tradicionalista representativa dos valores ideológicos do regime, nacionalista e conservador, que se produziu em Portugal entre 1940 e 1955. Em analogia, Pedro Vieira de Almeida define o conceito de “Arquitectura Doce”, desenvolvendo uma leitura crítica sobre o que designa de uma “história ortodoxa” da arquitectura do segundo quartel do século XX, no contexto que entende como “Arquitectura no Estado Novo”. Nesse sentido, segundo o autor, esta arquitectura não é resultado de imposições do regime, que não se estabelece como um todo ideológico coerente, aderindo simultaneamente a um monumentalismo “cívico” de influência do fascismo italiano, e a um monumentalismo “ritual” de influência do nacional socialismo alemão. A linguagem arquitectónica que surge nessas décadas é, assim, resultado das hesitações dos arquitectos modernos no desenvolvimento de uma arquitectura oficial, simultaneamente moderna e portuguesa, e que Pedro Vieira de Almeida define como “Arquitectura Doce”, em 1996, por entender ser “docemente moderna”. Os conceitos de “Português Suave” e “Arquitectura Doce” estabelecem duas leituras distintas da arquitectura deste período que se encontram na questão entre modernidade e tradição, marcante no contexto arquitectónico do século XX, constituindo um contributo na historiografia da Arquitectura Portuguesa.

Palavras-chave:

“Português Suave”, “Arquitectura Doce”, Tradição, Modernidade.

¹ O artigo apresentado é resultado do estudo desenvolvido na Dissertação de Mestrado intitulada “«Português Suave» e «Arquitectura Doce»”. Contributos para uma Historiografia da Arquitectura Portuguesa”. Lisboa: ISCTE-IUL, 2015, sob a orientação da Professora Doutora Paula André.

Introdução

O artigo, “«Português Suave» e «Arquitectura Doce»” tem como tema a arquitectura produzida entre as décadas de 30 e 50 do século XX, em Portugal, e que surge na historiografia relacionada ao quadro arquitectónico nacional do Movimento Moderno e ao contexto histórico e político do e no Estado Novo. A linguagem arquitectónica que se desenvolve nestas décadas surge da procura de uma arquitectura oficial, de carácter simbólico e ideológico, representativa dos valores do regime, nacionalista e conservador, e na generalidade entendida como período de interrupção do processo de desenvolvimento da arquitectura moderna no país.

O Movimento Moderno em Portugal tem início em meados da década de 20, desenvolvido por um grupo de jovens profissionais, entre outros, Carlos Ramos (1897-1969), Luís Cristino da Silva (1896-1976), Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), Cottinelli Telmo (1897-1948), Veloso Reis Camelo (1899-1985), Cassiano Branco (1898-1969), Adelino Nunes (1903-1948), Paulino Montês (1897-1988) e Rogério de Azevedo (1898-1983), que constituem a geração pioneira da arquitectura moderna nacional, e a geração que vai estar “comprometida” com desenvolvimento de uma arquitectura oficial².

O regime ditatorial, instituído após o golpe de 28 de Maio de 1926, vai promover a modernização do país, atrasado em relação à Europa, carente de equipamentos públicos e infraestruturas. Nesta iniciativa, assente numa Política de Obras Públicas destaca-se o engenheiro Duarte Pacheco, que vai promover a participação dos arquitectos da primeira geração moderna, e a aproximação da classe com o aparelho do Estado.

Na década de 30, o regime consolida-se ideologicamente e a arquitectura ganha uma vertente propagandística, com consequente necessidade de uma arquitectura nacional à qual se relaciona a figura de António Ferro, que apesar de imbuído num espírito de vanguarda, à frente do Secretariado de Propaganda Nacional - SPN/SNI vai promover os valores nacionais associados a uma cultura popular e reclamar uma arquitectura portuguesa.

Neste contexto, desenvolve-se o formulário arquitectónico que vai ser designado de forma pejorativa de “Português Suave”, expressão tomada pelo meio arquitectónico nacional para fazer significar a arquitectura de carácter nacionalista e neo-tradicionalista que se desenvolveu em Portugal no período do Estado Novo, sobretudo nos últimos anos da década de 30 e que se prolonga até ao início dos anos 50, sendo considerada a década de 40 o período mais expressivo.

O conceito de “Português Suave” não tem constituído objeto de estudo em si mesmo, sendo que a historiografia tem tratado esta arquitectura num contexto específico da história da arquitectura do século XX incidindo nos seus intervenientes, na relação com o contexto político e no carácter formal que assume, em oposição aos valores

² Geração que Carlos Ramos designou de “geração do compromisso”.

arquitectónicos modernos. Na historiografia uma série de designações têm procurado significar esta arquitectura, contudo não atingiram a força de “Português Suave”, que não remete para o período cronológico como “anos difíceis” (Nuno Portas, 1970)³, “anos de acomodação” (José-Augusto França, 1974)⁴ ou “duros anos 40” (Ana Tostões, 2004)⁵, não remete para o contexto político, como “Arquitectura do Estado Novo” ou “Arquitectura Fascista” (Nuno Teotónio Pereira, 1953)⁶, nem remete para uma carga ideológica, como “Arquitectura Nacionalista” (João Vieira Caldas, 2009)⁷ ou “Arquitectura Neo-tradicional” (José Manuel Fernandes, 2015)⁸, no entanto, teve o impacto de se formar enquanto conceito que define esta arquitectura.

A arquitectura associada ao conceito “Português Suave” no entender de Pedro Vieira de Almeida caracteriza-se na sua natureza moderna amenizada por uma linguagem vernacular, e a partir dessa interpretação crítica, o autor define em 1996 o conceito de “Arquitectura Doce”⁹.

Os conceitos em estudo desenvolvem-se a partir da compreensão arquitectónica e da relação com o seu contexto histórico, estabelecendo duas construções distintas da história da arquitectura do segundo quartel do século XX. Neste sentido, estabelece-se uma abordagem historiográfica dos conceitos em estudo, a partir da análise dos textos e da entrevista a José Manuel Fernandes¹⁰, que recupera o conceito de “Português Suave”

³ PORTAS, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação. In Bruno Zevi, **História da Arquitectura Moderna**. Lisboa: Arcádia. 1973. p.707

⁴ FRANÇA, José-Augusto - **A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)**. Lisboa: Horizonte. 2009. p.182

⁵ TOSTÕES, Ana - Arquitectura Moderna em Portugal: os Três Modos. In **Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970**. Lisboa: IPPAR. 2004. pp. 118-124

⁶ Texto de resposta ao questionário feito pelo jornal *Ler*, em 1953. PEREIRA, Nuno Teotónio - A situação da Arquitectura em Portugal. In **Escritos (1947-1996, selecção)**. Porto: FAUP. 1996. p.15

⁷ Encontros com o Património: O Português Suave. Miguel Villas Boas, TSF, 2009

⁸ Entrevista realizada por Margarida Marino a José Manuel Fernandes, no dia 29 de Abril de 2015 (c. 40 min.)

⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de - ed. lit. – **Viana de Lima: 1913-1991**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1996. p.58.

A primeira referência do autor a uma “Arquitectura Doce” surge em “O «arrabalde» do céu” (1986), que relaciona à influência de um “racionalismo doce” de Mallet Stevens nos arquitetos portugueses, que deste vão absorver os “aspetos macios de uma arquitetura doce”. In ALMEIDA, Pedro Vieira de - **A Arquitectura Moderna**. In **História da Arte em Portugal**, vol.14. Lisboa: Publicações Alfa. 1986. p.144

¹⁰ Os textos analisados seguem o estudo de José Manuel Fernandes sobre a arquitetura associada ao conceito de “Português Suave” que tem início nos anos 80, “«Arquitetura» e Fascismo” (*Arquitectura*, 142, 1981), em colaboração com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira, “A Arquitectura do Fascismo em Portugal” (*Arquitectura*, 142, 1981) e “A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959” (Actas do Colóquio *O Estado Novo - Das Origens ao Fim da Autarcia* [1926-1959], vol.2, 1986), que vão constituir uma base fundamental dos seus estudos seguintes sobre o tema, nos quais José Manuel Fernandes vai incidir sobretudo no desenvolvimento da caracterização formal das linguagens que compõem os “Português Suave”, presentes no livro *Português Suave - Arquitecturas do Estado Novo* (IPPAR, 2003). Sobre os antecedentes da arquitectura associada ao conceito, o texto “A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-1940. Do «Modernismo» ao «Estado Novo»: Heranças, Conflitos, Contextos” (*DCpapers, revista crítica y teoria de la arquitectura*, 13-14, 2005).

A análise do conceito estabelece-se também a partir do programa *Encontros com o Património* sobre o tema do “Português Suave” (TSF, 28 de Março de 2009), com a participação de José Manuel

para a historiografia da arquitectura nacional, e dos textos de Pedro Vieira de Almeida¹¹ que, em analogia, define o conceito de “Arquitectura Doce”. Procura-se compreender o significado no contexto arquitectónico nacional de “Português Suave” enquanto conceito que se tornou completamente operativo na história da arquitectura, assim como entender o significado de “Arquitectura Doce” enquanto conceito definido a partir da leitura crítica de Pedro Vieira de Almeida, e estabelecer a relação entre os conceitos em estudo, no sentido da atualização da história da arquitectura em Portugal no período compreendido entre os anos 30 e 50 do século XX.

“Português Suave”

O “Português Suave” é um conceito generalizado no meio arquitectónico nacional e refere-se à arquitectura mais característica e representativa dos valores ideológicos do regime, nacionalista, tradicionalista e conservador. No entender de José Manuel Fernandes “é legítimo definir o conceito de «Arquitectura do Estado Novo» e que o «Português Suave» é a arquitectura mais conotada, comprometida, caracterizadora, definidora do que é o conservadorismo, tradicionalismo e nacionalismo”¹².

Fernandes, Nuno Teotónio Pereira e João Vieira Caldas, e da entrevista realizada por Margarida Marino ao autor a 29 de Abril de 2015 (c.40 min.)

¹¹ A revisão da história da arquitectura que Pedro Vieira de Almeida propõe em 1970 (por ocasião da Exposição retrospectiva da obra de Raul Lino realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, em que o autor reconhece modernidade na obra do arquitecto), vai ser constante e desenvolvida pelo autor ao longo dos anos, em diversos textos que se analisam e que correspondem a uma leitura crítica da arquitectura do período do Estado Novo, e que tem início no capítulo “O «arrabalde» do céu” (*História da Arte em Portugal*, vol.14, 1986), desenvolvendo o tema em torno do conceito de “passado” em “A noção de «passado» na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa” (*Ressegna*, 59, 1994). Em 1996, define o conceito de “Arquitectura Doce” no catálogo da Exposição ed.lit. - *Viana de Lima: 1913-1991* (FCG, 1996), continuando a desenvolver a sua interpretação crítica sobre a arquitectura deste período em “Arquitectura e Poder: representação nacional” (Arquitectura do século XX - Portugal, 1997), tendo como trabalho mais relevante a Tese de Doutoramento *Os Concursos de Sagres - a “representação 35”. Condicionantes e consequências* (Universidade de Valladolid, 1998), publicada em parte no livro *A Arquitectura no Estado Novo* (Horizonte, 2002) e em *O Tronco da Arquitectura - Do Racionalismo como borbulha* (CEAA-CESAP/ESAP, 2002)

¹² Entrevista realizada por Margarida Marino a José Manuel Fernandes, no dia 29 de Abril de 2015 (c. 40 min.)



Figura 1 - Instituto Superior Técnico (1927-1936) - Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Mário Novais, 1936-37



Figura 2 - Instituto Nacional de Estatística (1931-1935) - Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Mário Novais, 1936-37



Figura 3 - Pavilhão do Rádio (1927-1933) - Carlos Ramos (1897-1969)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Mário Novais, 1936-37



Figura 4 - Liceu de Beja (1931-1935) - Luís Cristino da Silva (1896-1976)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Mário Novais, 1933-1983



Figura 5 - Casa da Moeda (1938) - Jorge Segurado (1898-1990)
©Arquivo Municipal de Lisboa



Figura 6 - Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1938) Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957)
©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Estúdio Mário Novais (1933-1983)



Figura 7 - “Façam-se casas portuguesas em Portugal” (1939) A Arquitetura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (reunidas), 46, p.9
© Elaborado a partir do exemplar disponível na Biblioteca da OASRS, 2015

No que respeita ao desenvolvimento desta arquitectura no contexto nacional, José Manuel Fernandes apresenta três fases: na primeira, entre 1926 e 1932, desenvolve-se o Movimento Moderno na arquitectura, que numa segunda fase, entre de 1933 a 1937, vai participar numa dinâmica Política de Obras Públicas fomentada pelo Estado. Neste período, destaca-se o Instituto Superior Técnico (1927-1936) e Instituto Nacional de Estatística (1931-1935) de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), o Pavilhão do Rádio (1927-1933), de Carlos Ramos (1897-1969), o Liceu de Beja (1931-1935) de Luís Cristino da Silva (1896-1976) e a Casa da Moeda (1938) de Jorge Segurado (1898-1990).

Em 1933, o regime define-se ideologicamente e vai pretender uma arquitectura oficial que transmitisse os valores ideológicos do Estado Novo, período marcado pela inauguração do Liceu de Beja em 1935, com o surgimento junto do aparelho do Estado, de duras críticas contra a sua modernidade, numa polémica também gerada em torno da Igreja de Nossa Senhora de Fátima (consagrada em 1938) e que vem a afirmar-se no artigo “Façam-se casa portuguesa em Portugal” (*A Arquitetura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (reunidas)*, 46, 1939), que em género de manifesto reclamava que:

(...) se os arquitectos e engenheiros e construtores portugueses não sabem criar um estilo português, antes reproduzam o manuelino, o D. João V ou o

*pombalino fielmente. Ao menos prolongaram assim os traços e aspectos que são da nossa paisagem, que se enquadram nela, que de certo apreenderam o espírito português*¹³.

Neste sentido, de regresso aos estilos do passado e na afirmação de um estilo português, define-se a terceira fase, entre 1938 e 1943, na qual tem início o desenvolvimento dos modelos oficiais, de cariz historicista, nacionalista e conservador que, uma vez consolidados, vão estar presentes numa diversidade de programas por todo o país. O momento-chave na definição dos modelos arquitectónicos oficiais é a Exposição do Mundo Português de 1940, no seu propósito de exaltação da nação, do passado, da glória do império e da cultura popular tradicional portuguesa, portanto, pelo seu cariz nacionalista, historicista e tradicionalista, a exposição vai constituir-se como laboratório para a definição dos modelos que vão estar presentes numa série de equipamentos públicos por todo o país como tribunais, correios, escolas, liceus, entre outros. No entender de José Manuel Fernandes, o “Português Suave” define-se em três tipos. O neo-tradicional, de cariz regional, presente em equipamentos públicos em cidades de província, vilas e povoações, e tem como principal referência a “Casa Portuguesa”, teorizada e praticada por Raul Lino (1879-1974)¹⁴. O modelo nacional, segue uma linguagem neo-clássica com referência na arquitectura que caracteriza os regimes nazi e fascista, presente nos edifícios emblemáticos do poder, como Palácios de Justiça e Universidades.

¹³ Anon - Façam-se casas portuguesas em Portugal. **A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (reunidas)**, 46, (1939). p.9

¹⁴ Na recusa de modelos importados, Raul Lino no início do século XX vai desenvolver a pesquisa e a formulação teórica e prática da “Casa Portuguesa”. Em 1918, publica *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, a primeira obra teórica resultante do seu estudo, e que terá reedições em 1929, *A Casa Portuguesa*, e em 1933 com *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*.



Figura 8 - Casa no Sul
©Raul Lino, em *Casas Portuguesas* (1954) Est.XIX



Figura 9 - CTT de Torres Vedras (1939-1943) –
Adelino Nunes (1903-1948)
© Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian

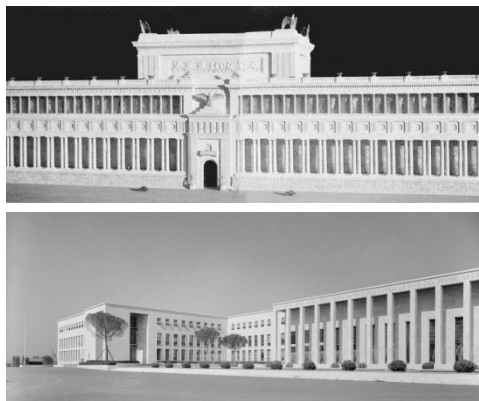


Figura 10 - Referências da arquitectura
alemã e italiana:
em cima, Palácio do Führer (1932-1942) -
Albert Speer (1905-1981) © google.com
em baixo, Palazzo Uffizi (1940) – Marcello
Piacentini (1881-1960) © www.eurspa.it



Figura 11 - Palácio da Justiça (1948) – Rodrigues Lima
(1909-1979)
© Tribunal da Relação do Porto

O modelo neo-conservador, no qual se inserem as igrejas, tem como referências o historicismo medieval do românico e do gótico, que marcaram a arquitectura religiosa nacional do passado. Neste modelo identifica-se também o historicismo setecentista, neo-barroco D. João V e o pombalino que constitui referência para os prédios lisboetas. Refere Keil do Amaral (1948):

*Há tempos a Câmara Municipal de Lisboa pôs em praça uma porção de lotes de terreno junto à Av. António Augusto de Aguiar e decidiu «orientar» a arquitectura dessa zona da cidade. [...] aconselhou-os (arquitectos) a inspirarem-se no Palácio Ludovice, no edifício da Companhia das Águas, num prédio setecentista da rua dos Bacalhoeiros...um imbróglia dos diabos.*¹⁵

¹⁵ AMARAL, Francisco Keil do - Maleitas da Arquitectura Nacional 2: o arquitecto e o atelier. **Arquitectura: Revista de Arte e Construção**, 19, (1948). p.18



Figura 12 - Edifícios de referência para o edifício urbano em Lisboa, segundo Keil do Amaral
1 - Palácio Ludovice (solar urbano setecentista); 2 - Edifício das Janelas (edifício setecentista na rua dos Bacalhoeiros); 3 - Edifício da Companhia das Águas (edifício pombalino)
© Arquivo Municipal de Lisboa



Figura 13 - Edifício de habitação Av. Sidónio Pais, nº12 (1942) - Cristino da Silva (1896-1976)
© Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian

Segundo José Manuel Fernandes o contexto nacional em que se desenvolve o “Português Suave” desejou e fomentou uma morfologia da arquitectura oficial, que a partir dos anos 40 define-se ideologicamente com os valores do regime, e assim nesses anos o “Português Suave” é a “Arquitectura Do Estado Novo”. No que se refere à designação, José Manuel Fernandes entende que a expressão “Português Suave” na arquitectura, integra e organiza “um sistema de símbolos, de formas, de tipos, de espaços, de elementos decorativos, portanto um universo de formas e de espaços dentro de (...) uma cultura portuguesa virada para a conservação dos valores da tradição”¹⁶, e refere que o “«Português Suave» é uma designação de senso comum, que transcende a arquitectura e serve para, se nós hoje a recuperarmos com uma perspectiva mais rigorosa, separar a arquitectura modernista do Estado Novo, da arquitectura não modernista, ou se preferir, neo-tradicionalista, neo-conservadora”¹⁷ que se desenvolve em Portugal entre 1940 e 1955.

2. “Arquitectura Doce”

O conceito de “Arquitectura Doce”, definido por Pedro Vieira de Almeida em 1996, já enunciado em 1986 em *História da Arte em Portugal*¹⁸, refere-se à arquitectura produzida em Portugal, entre as décadas de 1930 e 1950. O conceito de “Arquitectura Doce” que surge através da leitura crítica de Pedro Vieira de Almeida, vai definir-se dentro do quadro arquitectónico do que genericamente se denominou de “Português Suave”, como uma “arquitectura portuguesa modernizada” resultante da influência da obra Robert Mallet Stevens (1886-1945) “que explorava uma linguagem de um «racionalismo doce», algo decorativo, não isento de alguma contradição não dominada” e de Wilhem Marinus Dudok (1884-1974) que os arquitectos portugueses “vão recolher sobretudo - e agravar, porque menos culturalmente estruturados - esses aspectos macios de uma «arquitectura doce»”¹⁹.

¹⁶Entrevista realizada por Margarida Marino a José Manuel Fernandes, no dia 29 de Abril de 2015 (c. 40 min.)

¹⁷Entrevista realizada por Margarida Marino a José Manuel Fernandes, no dia 29 de Abril de 2015 (c. 40 min.)

¹⁸ALMEIDA, Pedro Vieira de - O “arrabalde” do céu. In **História da Arte em Portugal**, vol.14. Lisboa: Alfa. 1986. pp. 105-145.

¹⁹ALMEIDA, Pedro Vieira de - O “arrabalde” do céu. In **História da Arte em Portugal**, vol.14. Lisboa: Alfa. 1986. p.114



Figura 14 - Villa Cavrois, Croix (1929-1932) - Robert Mallet Stevens (1886-1945)
© Centre Pompidou



Figura 15 - Câmara Municipal de Hilversum (1915 – 1934) - Willem Marinus Dudok (1884-1974)
©<http://www.architectuur.org>

No entender de Pedro Vieira de Almeida, é no sentido de uma história crítica que é possível caracterizar a linguagem arquitectónica, produzida por arquitectos modernos, através do que se designou por “Português Suave”, remetendo a designação à ironia de Keil do Amaral²⁰. Neste sentido caracteriza o “Português Suave” como “fenómeno coletivo resultante de particulares circunstâncias internas e externas à arquitectura, que vai genericamente permanecer como manifestação caracterizadamente lisboeta e moderna, e que pouco a pouco se vai espalhar pelo país”²¹ não significando, contudo, ser o estilo do Estado Novo, como imposição consciente do regime, uma vez que o autor entende que “o Estado Novo nunca terá existido como um todo ideológico coerente”²².

Nesse sentido, Pedro Vieira de Almeida defende que a construção ideológica do regime, por um lado vai aproximar-se de um monumentalismo “cívico” do fascismo italiano, de Mussolini, por meio de António Ferro, e por outro de um monumentalismo “ritual” do nacional socialismo alemão, de Hitler. A natureza de ambos os monumentalismos, define-se na organização dos sistemas políticos, sendo que no fascismo italiano o Estado está acima da acção do partido, estabelecendo assim um carácter “cívico”, privilegiando a “função prática” e no nacional socialismo alemão, a acção do partido está acima do Estado, e nesse sentido o carácter “ritual” aliado à “função simbólica”²³. Na estrutura do sistema político do Estado Novo, Salazar surge isolado e acima da acção do Estado e do partido, o que no entender de Pedro Vieira de Almeida, resulta numa “monumentalidade, directa, simples, retórica, grandiloquente”²⁴.

Neste contexto, duas figuras estabelecem-se como fundamentais. Por um lado António Ferro com a definição de uma “política de espírito”, e por outro Duarte Pacheco condutor de um vasto programa de Obras Públicas. Desta forma, ambos contribuem “no plano de realizações «cívicas» de carácter estatal”²⁵, contudo, segundo Pedro Vieira de Almeida, em sentido inverso ao desejo de Salazar de ritualização do regime, à imagem da Alemanha. Este valor ritual não desenvolvido está presente nos sucessivos concursos para o Monumento de Sagres (1935/1936/1954), obra de maior importância ideológica do regime nunca concretizada, o que segundo o autor reflecte a procura fracassada de

²⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de - **ed.lit. - Viana de Lima:1913-1991**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1996. p.58

²¹ ALMEIDA, Pedro Vieira de - A noção de “passado” na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa. **Rassegna**, 59, Milão, (1994) p. 59

²² ALMEIDA, Pedro Vieira de - Arquitectura e Poder : representação nacional. In **Arquitectura do Século XX - Portugal**. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97. 1997. p. 94.

²³ Na definição do conceito de “Função” Pedro Vieira de Almeida define a “Função Prática” como de “utilidade imediata e essencialmente não expressivo” e a “Função Simbólica” como “as funções em que a carga expressiva é já determinante, portanto integrando um sistema de valores antropoculturais”. Dentro do grupo da “Função Simbólica” acrescenta a “Função-Espaço” na qual a “função só é eficazmente expressa se referida a valores espaciais expressivos” e o “Espaço-Função” no qual o espaço é por si só a função. ALMEIDA, Pedro Vieira de - **Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura**. Lisboa: Horizonte, 2008. pp.61-62

²⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de - **A Arquitectura no Estado Novo**. Lisboa: Horizonte. 2002. p. 28

²⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de - Arquitectura e Poder : representação nacional. In **Arquitectura do Século XX - Portugal**. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97. 1997. p.95

uma “arquitectura de «ritual» aderente à situação”²⁶ e consequente inexistência de uma arquitetura salazarista.

Na interpretação crítica de Pedro Vieira de Almeida, a noção de “passado” é fundamental na compreensão de todo este período, e marcante no panorama arquitectónico nacional do século XX, desde 1900²⁷ a partir do confronto entre uma linha “progressista” representada por Ventura Terra (1866-1919) e uma linha “culturalista” de Raul Lino (1879-1874)²⁸, debate que se prolonga, a partir da década de 30, entre “modernidade” e “tradição”, nomeadamente no confronto entre os arquitectos que defendiam arquitetura moderna e os arquitectos que reclamavam uma arquitetura representativa da identidade e dos valores nacionais.

Neste período, entre as décadas de 30 e 50, segundo o autor o “questionamento do sentido de valor do passado, nunca foi verdadeira e assumidamente enfrentado nas suas implicações (...) permanecendo como latente sentimento de carência” que em raras vezes se exprimem na pratica profissional concreta, reflexo da “incapacidade de assunção do problema teórico e critico do passado”²⁹ e da fragilidade da consciência profissional da época, resultando no desenvolvimento de um “modernismo

²⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de - *Arquitectura e Poder : representação nacional*. In **Arquitectura do Século XX - Portugal**. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97. 1997. p.95

²⁷ Em Portugal, entre finais do século XIX e início do século XX, a arquitectura é marcada pelo gosto parisiense, pelo ensino *Beaux-Arts*. “É neste contexto que Raul Lino se vai afirmar por oposição a uma arquitectura que embora aliada ao progresso tecnológico de novos processos de construção, ferro e vidro, estava estilisticamente dependente de Paris. A primeira reacção de Raul Lino contra o estrangeirismo marca o concurso para o pavilhão português na Exposição Internacional de Paris de 1900, no qual se destacam duas propostas, a de Ventura Terra (1866-1919) dentro do espírito *Beaux-Arts*, e que saiu vencedora, e a proposta de Raul Lino, numa composição que remetia à arquitectura do solar alentejano do século XVI”. In UCHA, Maria Margarida - **“Português Suave” e “Arquitectura Doce”. Contributos para uma historiografia da Arquitectura Portuguesa**. Lisboa: ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa. 2015. Dissertação de Mestrado. p. 32

²⁸ A definição dos conceitos de “progressista” e “culturalista” pertence a Françoise Choay, que entende o modelo “progressista” no sentido em que “a tecnologia deve ajudar a resolver os problemas colocados pelas relações dos homens com o mundo e com ou outros. Este pensamento otimista é orientado para o futuro, dominado pela idéia de progresso. A revolução industrial é o evento histórico chave que conduzirá o futuro humano e promoverá o bem-estar. Estas premissas ideológicas permitem-nos chamar de progressista o modelo que eles inspiraram.” pp.16-17. O modelo “culturalista” surge dos estudos de Ruskin e William Morris e na reacção contra o “desaparecimento da antiga unidade «orgânica» da cidade sob a pressão destruidora da industrialização”. Inseridos no contexto do romantismo e apoiados no desenvolvimento de estudos históricos e arqueológicos, vão desenvolver o debate critico contra as realizações da civilização industrial, estabelecendo a gênese da distinção de “cultura” e “civilização”, na oposição dos conceitos “ orgânico e mecânico, qualitativo e quantitativo, participação e indiferença.” p.21. Choay, Françoise - *L’urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris: Éditions du Seuil. 1965. In UCHA, Maria Margarida - **“Português Suave” e “Arquitectura Doce”. Contributos para uma historiografia da Arquitectura Portuguesa**. Lisboa: ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa. 2015. Dissertação de Mestrado, p. 33

²⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira de - A noção de “passado” na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa. **Rassegna**, 59, Milão, (1994) p. 53

envergonhado”³⁰, nesse sentido o desenvolvimento de uma linguagem arquitectónica que Pedro Vieira de Almeida define enquanto “Arquitectura Doce”.

É neste contexto dual, entre modernidade e tradição, que Pedro Vieira de Almeida entende poder situar-se esta arquitectura e retoma, como argumento na interpretação crítica o documento enviado a Salazar em 1935 por ocasião do primeiro concurso do Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres (1933-1935)³¹, o qual criticava a



Figura 17 - Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, 1937
Francisco Keil do Amaral (1910-1975) ©Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

proposta de Carlos e Guilherme Rebello de Andrade destacando a qualidade das propostas de Pardal Monteiro e José Cortez. No documento refere-se “iluminado (Pardal Monteiro) pela grandeza do motivo, vivendo com paixão e fé o formidável impulso do passado na sua crença nacionalista [...] conseguiu criar uma obra que é já um novo estilo da arquitetura moderna e um estilo português”³². No entender de Pedro Vieira de Almeida este documento constitui um testemunho fundamental, uma vez que lançava pela primeira vez as orientações que podiam guiar o desenvolvimento de uma arquitectura moderna e portuguesa.

³⁰ UCHA, Maria Margarida - **“Português Suave” e “Arquitectura Doce”. Contributos para uma historiografia da Arquitectura Portuguesa**. Lisboa: ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa. 2015. Dissertação de Mestrado. p. 143

³¹ Este documento constitui o objecto de estudo na Tese de Doutoramento de Pedro Vieira de Almeida, e que constitui o argumento central no desenvolvimento da interpretação crítica que o autor estabelece sobre toda a História da Arquitectura da primeira metade do século XX, nomeadamente do período do Estado Novo. In ALMEIDA, Pedro Vieira de - **Os Concursos de Sagres: A “Representação 35”. Condicionantes e Consequências**. Valladolid: Universidade de Valladolid. 1998. Tese de Doutoramento.

³² Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério Doutor Antonio de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o Monumento Digno dos Descobrimentos e do Infante - 1935. In ALMEIDA, Pedro Vieira de - **A Arquitectura no Estado Novo**. Lisboa: Horizonte. 2002. pp. 231-232

Testemunho da vontade oficial de uma arquitectura simultaneamente moderna e portuguesa, é o programa do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937, lançado por António Ferro em 1936, no qual vence a proposta de Keil do Amaral. Refere o arquitecto no artigo sobre o Pavilhão, publicado em 1938 na *Revista Oficial do Sindicato Nacional de Arquitectos*, “Quanto ao aspeto do Pavilhão, ou melhor ao seu estilo, convém não esquecer que ele foi preferido num concurso público cujo programa exigia «um edifício moderno mas português, e que fosse como que um cartaz de Portugal sobre o Sena»”³³.

No entender de Pedro Vieira de Almeida, o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937, vai constituir uma referência da linguagem arquitectónica que então se começa a desenvolver e que vai marcar a década seguinte.

A premissa de uma arquitectura oficial “moderna e portuguesa” vai também estar presente no programa para a Exposição do Mundo Português de 1940, tida como momento-chave no quadro arquitectónico deste período, na qual participam a maioria dos arquitectos modernos, constituiu-se como oportunidade de explorar as possibilidades de uma linguagem simultaneamente moderna e portuguesa, contudo,



Figura 18 - Exposição do Mundo Português, 1940.

Em primeiro plano o Pavilhão de Honra e de Lisboa - Luís Cristino da Silva (1896-1976); em segundo plano o Pavilhão da Colonização - Carlos Ramos (1897-1969); em último plano o Pavilhão do Brasil - Raul Lino (1879-1974) © Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Estúdio Mário Novais (1933-1983)

segundo Pedro Vieira de Almeida, “terá havido na Exposição do Mundo Português qualquer coisa como uma oportunidade perdida pelos arquitectos modernos mais jovens, e perdida a vários níveis (...) pelo não tirar partido da ocasião de fazer impor

³³ AMARAL, Keil do - O Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937, *Revista Oficial do Sindicato Nacional de Arquitectos*, 1.(1938) p.21

uma linguagem moderna com outra consistência cultural e outra consciência histórica”³⁴.

A linguagem arquitectónica que então se desenvolve é resultado da fragilidade teórica e crítica, não só de cultura como também dos princípios do Movimento Moderno e que resulta numa “Arquitectura Doce”, na qual uma natureza moderna surge “adocicada” por uma linguagem vernacular. Assim, esta arquitectura é resultado de um “desenquadrado fenómeno de timidez”³⁵.

Considerações finais

Os conceitos “Português Suave” e “Arquitectura Doce” associam-se à arquitectura que se desenvolveu em Portugal num contexto histórico e político específico. A interpretação dos conceitos desenvolve-se dentro do quadro arquitectónico nacional do segundo quartel do século XX, marcado pelo início do Movimento Moderno na arquitectura nacional e pela instituição do regime político ditatorial, em 1926, mais tarde designado Estado Novo, que viria a reclamar uma arquitectura oficial assente nos valores ideológicos nacionalistas do regime. É neste enquadramento que surge a questão fundamental que vai marcar o desenvolvimento da arquitectura associada aos conceitos e que se prende com a questão entre modernidade e tradição.

O conceito de “Português Suave”, a partir da interpretação de José Manuel Fernandes,



Figura 19 - Hôtel Martel (1926-1927), Paris - Robert Mallet Stevens (1886-1945)

© Centre Pompidou



Figura 20 - Hôtel do Luso (1938-1940) - Cassiano Branco (1897-1970)

© flickr.com

³⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de - O “arrabalde” do céu. In **História da Arte em Portugal**, vol.14. Lisboa: Alfa. 1986. p.137

³⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de - O “arrabalde” do céu. In **História da Arte em Portugal**, vol.14. Lisboa: Alfa. 1986. p.352

define-se como a arquitectura mais conotada e comprometida com os valores ideológicos do Estado Novo, nacionalista, tradicionalista e conservador. No contexto arquitectónico, o “Português Suave” vai significar o corte com o Movimento Moderno na arquitectura em Portugal, entre os anos de 1940 e 1955.

É na tendência tradicionalista que José Manuel Fernandes entende poder caracterizar o conceito, remetendo a origem à própria expressão popular que se relaciona com os “brandos costumes” tidos como intrínsecos à identidade do povo português. Assim, segundo o autor, o conceito de “Português Suave” pretende significar a arquitectura que se caracteriza pela utilização “branda” de uma gramática da cultura arquitectónica portuguesa reinventada.

A arquitectura associada ao conceito de “Português Suave” no entender de Pedro Vieira de Almeida caracteriza-se pela sua natureza moderna amenizada por uma linguagem vernacular, e nesse sentido propõe o conceito de “Arquitectura Doce”. Este conceito estabelece-se na interpretação crítica do autor sobre a arquitectura da primeira metade do século XX, definindo o espaço temporal em que se desenvolve esta arquitectura, o período compreendido entre as décadas de 30 e 50, abrangendo, assim, os anos em que os arquitectos pioneiros do Movimento Moderno em Portugal assumem o “compromisso” de participação na modernização do país fomentada pela Política de Obras Públicas do regime.

Este momento é marcado por uma questão fundamental para o entendimento que Pedro Vieira de Almeida propõe, que se prende com a existência de duas vertentes presentes na arquitectura desde o princípio do século XX, por um lado a existência de uma tendência “progressista” representada por Ventura Terra, por outro, a existência de uma tendência “culturalista” representada por Raul Lino e que se vai refletir no quadro arquitectónico das décadas de 30 e 50, na dualidade entre “moderno” e “tradicional”.

A questão entre modernidade e tradição assume-se, por um lado, pelo confronto entre as duas vertentes e por outro, no desafio de definição de uma arquitectura nacional, moderna e portuguesa, que no entender de Pedro Vieira de Almeida encontra na Exposição do Mundo Português a oportunidade, contudo perdida fundamentalmente pela carência crítica por parte dos arquitectos e do não entendimento da noção de função simbólica de valor cultural.

A dualidade entre modernidade e tradição, que marca a situação arquitectónica destas décadas, está presente na interpretação dos conceitos, uma vez que o conceito de “Português Suave” se define na natureza tradicionalista desta arquitectura e o conceito de “Arquitectura Doce” é definido a partir da identificação de uma linguagem arquitectónica moderna.

Os conceitos “Português Suave” e “Arquitectura Doce” estabelecem duas leituras distintas sobre os “anos difíceis” da arquitectura nacional, e nesse sentido a sua análise constitui um contributo para a historiografia da arquitectura em Portugal, da primeira

metade do século XX, abrindo caminho a possíveis (re)leituras, assim como, repensar o seu valor patrimonial.

Bibliografia

ALMEIDA, Pedro Vieira de - A Arquitectura Moderna. In **História da Arte em Portugal**, vol.14. Lisboa: Publicações Alfa. 1986.

ALMEIDA, Pedro Vieira de - A noção de “passado” na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa. **Rassegna**, 59, Milão, (1994)

ALMEIDA, Pedro Vieira de - **ed. lit. – Viana de Lima:1913-1991**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1996.

ALMEIDA, Pedro Vieira de - Arquitectura e Poder : representação nacional. In **Arquitectura do Século XX - Portugal**. Lisboa: Portugal-Frankfurt 97. 1997. p. 94.

ALMEIDA, Pedro Vieira de - **A Arquitetura no Estado Novo**. Lisboa: Horizonte. 2002.

ALMEIDA, Pedro Vieira de - **O Tronco da Arquitectura - Do Racionalismo como borbulha**. Porto: CEAA - CESAP/ESAP - Edições Caseiras, 4. 2002.

AMARAL, Keil do - O Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937, **Revista Oficial do Sindicato Nacional de Arquitectos**, 1, (1938) pp.21-27

AMARAL, Francisco Keil do - Maleitas da Arquitectura Nacional 2: o arquitecto e o atelier, **Arquitectura: Revista de Arte e Construção**, 19, (1948) pp.17-18

Anon - Façam-se casas portuguesas em Portugal, **A Arquitetura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (reunidas)**, 46. (1939) p.9

CHOAY, Françoise - *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris: Éditions du Seuil. 1965.

FERNANDES, José Manuel, PEREIRA, Nuno Teotónio - A Arquitectura do Fascismo em Portugal, **Arquitectura**,142 (1981) pp. 38-49.

FERNANDES, José Manuel, PEREIRA, Nuno Teotónio - A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959. In **O Estado Novo – Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)**, Actas do Colóquio, Lisboa: Editorial Fragmentos, vol.2. 1987. pp. 323-357

FERNANDES, José Manuel - **Português Suave - Arquitecturas do Estado Novo**. Lisboa: IPPAR, 2003.

FRANÇA, José-Augusto - **A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)**. Lisboa: Horizonte, 2009. p.182

PEREIRA, Nuno Teotónio - A situação da Arquitectura em Portugal. In *Escritos (1947-1996, selecção)*. Porto: FAUP, 1996. p.15

PINTO, Paula Cristina André dos Ramos – **Arquitectura Moderna e Portuguesa: Lisboa 1938-1948**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2010. Tese de Doutoramento.

PORTAS, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação. In Bruno Zevi, **História da Arquitectura Moderna**. Lisboa: Arcádia, 1973. p.707

TOSTÕES, Ana - Arquitectura Moderna em Portugal: os Três Modos. In **Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970**. Lisboa: IPPAR, 2004. pp. 118-124

UCHA, Maria Margarida - “Português Suave” e “Arquitectura Doce”. **Contributos para uma historiografia da Arquitectura Portuguesa**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2015. Dissertação de Mestrado.

Documento Audio:

TSF (2009) “O Português Suave”, **Encontros com o Património**, 28 de Março de 2009, apresentação Miguel Villas Boas

Disponível em:

http://www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=918070&audio_id=1183687

Séries de Vegetação como referencia no desenvolvimento e conservação da paisagem.

Machado, Mariana

Universidade de Évora – Centro de História da Arte e Investigação Artística

marianarosariomachado@gmail.com

Gomes, Carlos Pinto

Universidade de Évora – Instituto das Ciências Agrárias e Ambientais Mediterrânicas

cpgomes@uevora.pt

Carapinha, Aurora

Universidade de Évora – Centro de História da Arte e Investigação Artística

auroracarapinha@gmail.com

Resumo:

No âmbito do projeto LIFE-RELICT, conservação do habitat prioritário 5230*-comunidades arborescentes de *Laurus nobilis*, na Rede Natura 2000 (RN2000) portuguesa, destacam-se como principais alvos, as raras e únicas comunidades de azereiro (PT2 - *Prunus lusitanica* subsp. *lusitanica*) e adelfeira (PT5 - *Rhododendron ponticum* subsp. *baeticum*), nos Sítios PTCON0014-Serra da Estrela, PTCON0051-Complexo do Açor e PTCON0037-Monchique, onde se encontram as áreas mais representativas destas comunidades na RN2000 nacional.

Com base na pesquisa bibliográfica e através da investigação já realizada das comunidades de azereiro (PT2 - *Prunus lusitanica* subsp. *lusitanica*) e adelfeira (PT5 - *Rhododendron ponticum* subsp. *baeticum*), efetua-se um trabalho junto das populações, das duas áreas de estudo, a fim de atingir os seguintes objetivos do programa LIFERELICT: Aumentar a motivação, aptidões e cooperação da população”; “Assegurar a disseminação e transferência dos conhecimentos obtidos, possibilitando a sua replicação noutros territórios” e “Promover o turismo de natureza”.

Assim, próximo do cidadão, da comunidade e dos decisores políticos, conseguir-se-á sensibilizar e transmitir melhor o conceito do sistema da paisagem, no âmbito das componentes morfológicas espaciais da paisagem: mata, orla e clareira¹, assim como das espécies que lhes estão associadas em diferentes séries de vegetação, de forma a promover a utilização de espécies autóctones².

A compreensão e o conhecimento da dinâmica da paisagem pode contribuir para que a comunidade tenham uma atitude pró-ativa nas atividades que se relacionam com o sistema da paisagem, contribuindo de forma positiva para um conhecimento adequado, equilibrado de dimensão económica, sociocultural, ambiental e paisagística. Por outro lado procura aumentar a resiliência do sistema e simultaneamente responde a um

¹ TELLES, Gonçalo Ribeiro - **A Árvore em Portugal**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

² CALDEIRA-CABRAL, F. - **Fundamentos da Arquitectura Paisagista**. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza, 1993.

conjunto de desafios que a contemporaneidade apresenta (uso da água, alterações climáticas, proteção e criação de solo, escassez de recursos, entre outras).

A utilização da série de vegetação como estrutura de referência na construção gestão e conservação da paisagem, por corresponder à unidade básica ecológica³ consideramo-la uma estratégia vinculada à *nature-based solution*.

Assim, são apresentados os primeiros esboços para a criação de um modelo a ser implementado na Serra da Estrela, Complexo do Açor e Monchique. O modelo pretende envolver principalmente a comunidade local no desenvolvendo estratégias de acção que se relacionem com o coberto vegetal potencial.

Palavras-chave:

Biodiversidade, Habitats, Paisagem, Rede Natura 2000, Sensibilização ambiental.

³ RIVAS-MARTINEZ, S. - Sinfitosociologia, una nueva metodologia para el estudio del paisaje vegetale. *Anales Ins. Bot. Cavanilles*, 1976.

Introdução

Em Portugal verifica-se que o número de produção das espécies autóctones é reduzido em relação às espécies exóticas. Somente 1 viveiro dedica exclusivamente a sua produção a plantas autóctones, o que pode refletir a forte procura sobre as espécies exóticas. Neste momento isto demonstra que o desenvolvimento vagaroso da indústria de viveiristas de plantas autóctones pode comprometer a capacidade de resposta de mercado.

Sensível a este assunto propõem-se trabalhar a partir do conhecimento da ciência fitossociológica, concretamente com a série de vegetação, assunto de grande pertinência à Arquitetura Paisagista⁴. É fundamental perceber como trabalhar em simultâneo no projeto e com a informação que obtemos desta ciência, o conhecimento da vegetação e a própria dinâmica da paisagem são elementos a considerar neste trabalho. Este conhecimento permite a escolha do material vegetal que melhor se adapta a um determinado local, de forma a valorizar as suas potencialidades e identidade da paisagem⁵.

A série de vegetação ou *sigmentum* representa todo o conjunto de comunidades vegetais ou estádios que se podem observar num espaço físico homogéneo (tessela), como resultado do processo da sucessão, tanto regressiva como progressiva⁶. Assim, a série inclui o tipo de vegetação representativo da etapa madura, ou cabeça de série, as comunidades iniciais ou subseriais que a substituem, bem como os espaços ocupados pelas comunidades existentes e os fatores mesológicos que configuram os seus *habitats*⁷ [figura 1].

A dominância natural dos agrupamentos vegetais é progressiva se tem por base, a evolução de estruturas simples (uniestratificadas) a complexas (pluriestratificadas) com tendência para alcançar um estágio final de maturidade (potencial ou clímax) semi-estável, sob determinadas condições ecológicas do habitat. A dinâmica é regressiva quando pela acção negativa do homem (cortes, desbastes, queimadas e pastoreio) a se os agrupamentos correspondentes à vegetação potencial ou clímax são substituídos por outros (etapas de substituição).

As principais séries de vegetação dividem-se em climatófila (que depende exclusivamente do clima local), edafoxerófila (associada a zonas de cabeceira, com

⁴ CALDEIRA-CABRAL, F. - **Fundamentos da Arquitectura Paisagista**. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza, 1993.

⁵ RAPOSO, M.; CASTRO, C.; GOMES, Carlos Pinto - The application of symphytosociology in **Landscape architecture in the Western Mediterranean. Botanique**. 1 (2016), p. 103-122.

⁶ RIVAS-MARTINEZ, S. - Sinfitosociologia, una nueva metodologia para el studio del paisaje vegetale. **Anales Ins. Bot. Cavanilles**, 1976.

⁷ RIVAS-MARTINEZ, S. - Sinfitosociologia, una nueva metodologia para el studio del paisaje vegetale. **Anales Ins. Bot. Cavanilles**, 1976.

fraca retenção de água, como são exemplos os afloramentos rochosos), e dafo-higrófila (que se encontra nas depressões em zonas com disponibilidade de água)⁸ [figura 2].

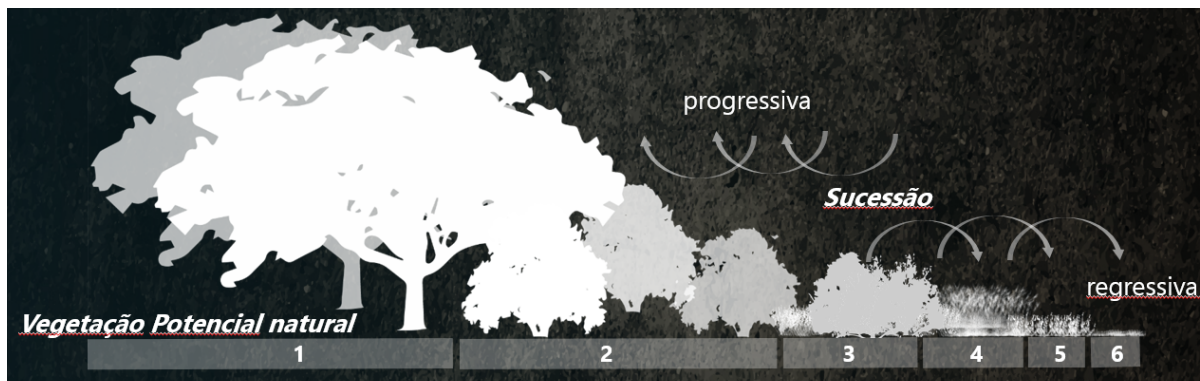


Figura 1. Esquema representativo de uma série de vegetação climatófila. 1- Bosque (etapa madura); 2- Pré-bosque; 3-Giestal; 4- Arrelvado vivaz; 5- Matos heliófilos de solos degradados; 6- Arrelvado anual

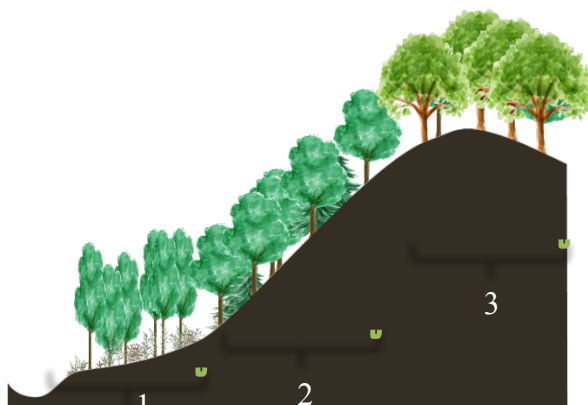


Figura 2. Esquema representativo de tipos de vegetação na paisagem. 1- Edafo-higrófila; 2- Climatófila; 3-Edafo-xerófila

O objetivo é dar resposta à necessidade dos arquitetos paisagistas através da criação de ferramentas que sensibilizem e envolvam o cidadão e a comunidade de forma ativa em atividades relacionadas com a floresta.

Muito do comportamento, atitudes e valores da nossa sociedade, no que se refere à paisagem, deve-se ao pouco conhecimento que a comunidade e os decisores políticos, por vezes, têm em relação ao sistema da paisagem.

⁸ RIVAS-MARTINEZ, S. - Sinfitosociologia, una nueva metodología para el estudio del paisaje vegetal. *Anales Ins. Bot. Cavanilles*, 1976.

As consequências deste desconhecimento refletem-se na paisagem, quer a nível económico (diminuição do PIB), social (despovoamento) e de degradação ambiental e paisagística, conduzindo diretamente à perda de biodiversidade, perda de recursos naturais, onde merece especial destaque a perda de solo e nutrientes, a ameaça à conservação de habitat e espécies, a alteração das funções ecológicas, à alteração das cadeias alimentares e ao aumento da recorrência dos incêndios florestais. Estando todos estes fatores a contribuir para a diminuição da resiliência do sistema paisagem.

Metodologia

Propõe-se desenvolver ferramentas/modelos que promovam a transmissão do conhecimento da série de vegetação, e de outros conceitos que lhe estão associados, de forma a fazer chegar este conhecimento, hermético, à comunidade da Serra da Estrela e Complexo do Açor e Monchique, contribuindo para melhorar e beneficiar nas suas atitudes e valores em relação à paisagem. O modelo pretende envolver principalmente a comunidade local no desenvolvimento de estratégias de ação que se relacionem com o coberto vegetal natural, [figura 3].

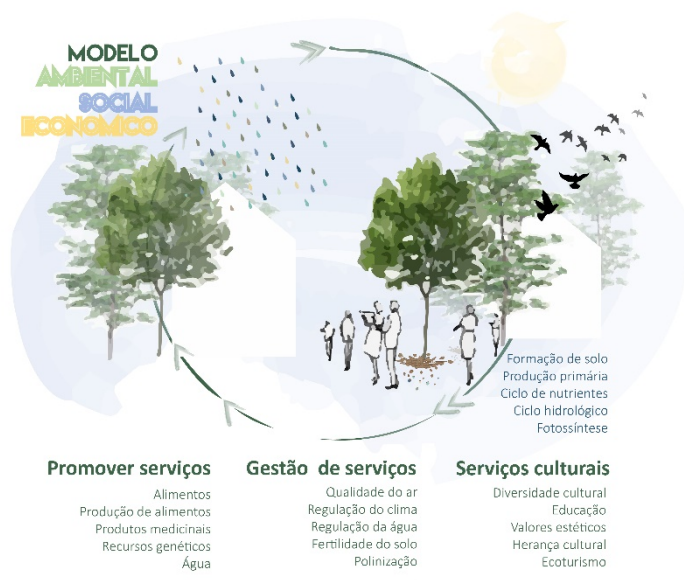


Figura 3. Esquema do modelo ambiental, social e económico.

A comunidade local será o agente ativo no desenvolvimento de atividades, no âmbito de transmissão e sensibilização de ações técnicas que envolvam o coberto vegetal, nomeadamente a valorização dos habitats. Para isso as comunidades locais são envolvidas num circuito onde farão parte na formação para a educação ambiental, na

produção para aumento da disponibilidade de espécies autóctones e sua implementação no espaço rural e urbano e finalmente nas atividades de plantação e manutenção de espaços abertos.

Este modelo vem também convidar técnicos locais e da região, formados em áreas distintas do conhecimento, que demonstrem interesse em desenvolver o trabalho e consequentemente robustecer o modelo criado, contribuindo assim, para a valorização do espaço rural.

Como principais resultados espera-se que surja um modelo, que se replique facilmente noutros territórios, de características similares. Este modelo vem aproximar/envolver a população em atividades relacionadas com a paisagem, contribuindo para o aumento da sustentabilidade, património e identidade da paisagem.

Conhecer a paisagem da Serra da Estrela, Complexo do Açor e Monchique

Quando estudamos a paisagem de determinado local interessa-nos por isso investigar sobre os que lá “habitam”. Neste sentido será necessário questionar a comunidade local e os outros espectadores daquela paisagem, de forma a conseguirmos fazer uma caracterização mais aproximada da área de estudo.

Conhece-se a relação que as comunidades da Serra da Estrela e Monchique têm com o lugar, qual é o património natural, histórico e cultural que marca aquela paisagem e perceber do ponto de vista do observador/investigador como é que pode caracterizar aquela paisagem, e consequentemente trabalhar com ela. Esta aproximação levar-nos-á a conhecer as principais componentes biofísicas da paisagem do local de estudo, a definir valores e normas para o desenvolvimento futuro.

E de que forma podemos pensar intervir? Primeiro devemos conhecer as pessoas que “habitam/constroem” o local e perceber quais as suas relações com o mesmo, concretamente com o coberto vegetal existente e potencial, consequentemente envolver as pessoas com o local valorizando os processos dinâmicos da paisagem, perceber como é que se adequa ao estilo de vida individual e coletivo das pessoas, criando fluxo económico e por último envolver as pessoas em trabalhos relacionados com o coberto vegetal.

Das várias perspetivas de intervenção que podem resultar em diferentes transformações na paisagem, interessa-nos apoiar e desenvolver as que contribuam para a resiliência do sistema, aumentando a biodiversidade e a identidade sociocultural, valores que podem ser melhorados sem prejudicar outros interesses.

Enquanto investigadores a perceção e o conhecimento daquela paisagem é mais do que visual, tornando-se também construtora, resultado da expressão do que pode ser visto, dos fenómenos históricos e culturalmente demarcados assim como numa ajuda efetiva

na definição de caminhos desejados para o futuro da paisagem no que se refere a processos de desenvolvimento e conservação.

Com o conhecimento fitossociológico os arquitetos paisagistas são capazes de diagnosticar, de forma célere, os principais habitats existentes. Aliás através do bioindicador vegetal é possível caracterizar e reconhecer as várias etapas que integram as séries de vegetação do local de estudo, tendo em vista a valorização da biodiversidade. Através do conhecimento de cada elemento da série vegetação, entre herbáceas, arbustos e árvores, e a sua relação entre si, é possível construir espacialidades tendo em conta as necessidades do local. Assim cada elemento possui diferentes características/potencialidades ao nível da cor, tamanho, forma, textura, densidade, aroma, medicinal, cosméticos etc.

Assim optar por trabalhar na transmissão de conhecimento apoiado nesta ciência contribuirá para a economia de proximidade, aumento as valências da população para a gestão e conservação dos recursos naturais, valorizar os recursos no âmbito alimentar e medicinal e reforçar a identidade territorial. Logo, haverá o incentivo à produção de plantas autóctones e à criação de novas empresas que explorem determinados produtos provenientes da flora autóctone, como por exemplo, plantas ornamentais, floricultura, frutos silvestres, plantas medicinais e aromáticas, assim como madeiras nobres, entre muitas outras.

A título de exemplo apresenta-se a dinâmica das comunidades de adelfeira

Integram no elenco das comunidades de adelfeira o carvalho-de-monchique (*Quercus canariensis*), carvalho alvarinho (*Quercus estremadurensis*); medronheiro (*arbutus unedo*) folhado (*Viburnum tinus*), sanguinho-das-sebes (*Rhamnus alaternus*), aderno de folhas largas (*Philyria latifolia*); aroeira (*Pistacia lentiscus*); pilriteiro (*Crataegus monogyna*); azevinho (*Ilex aquifolium*); faia (*Myrica faya*); rosmaninho verde (*Lavandula viridis*); cudeço (*Adenocarpus anisochilus*);

Todas estas espécies apresentam, valores ecológicos; valores sócio-culturais (tanto fatores históricos como de identidade e qualidades narrativas da paisagem – história, ocupação do solo e caracterização da sociedade); valores económicos (refere-se aos fatores sociais e às atividades económicas, assim como as respetivas regulamentações, condicionadoras da ação humana que permanentemente constrói e transforma a paisagem); e por fim valores estéticos (ligada à perceção causadas pela paisagem através de elementos objetivos e subjetivos. Outros aspetos a integrar na análise preceptiva da paisagem são os relativos à carga simbólica e emotiva de determinados sítios, carga essa com origem religiosa, histórica ou em variados tipos de tradições. Estas situações são particularmente importantes nos territórios em que se mantém ainda um sistema coerente de valores tradicionais) [Figura 4].

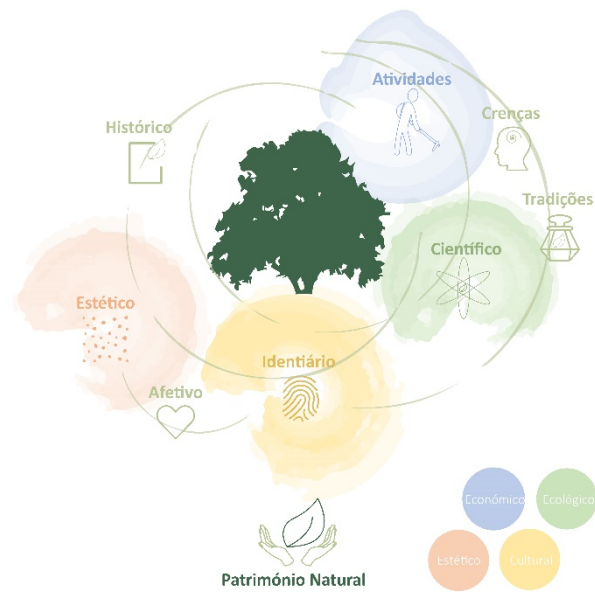


Figura 4. Esquema de relações do sistema paisagem.

A título de exemplo mostra-se as potencialidades da *Lavandula viridis*:



Considerações finais

As paisagens são o produto da nossa própria produção. A ação humana no coberto vegetal pristino alterou significativamente a paisagem. Se inicialmente existia intocada pelo homem, hoje temos quase que desdobrar cada pedaço de território para perceber qual foi essa transformação.

A paisagem que em todo o território português se oferece hoje aos nossos olhos, começou a ser modelada desde à 6000 anos⁹, marcando alterações de grande escala na paisagem, essa manipulação/transformação é a que mais “cria” paisagens. Ao entendermos as lógicas, a escala e a natureza de tais processos e transformações cotidianas, podemos intervir no presente e pensar no futuro da paisagem de forma sustentada.

Umas das alterações mais marcantes é a transformação do coberto vegetal natural, que estava bem adaptado às condições edafoclimáticas, que em diferentes tempos geológicos se foi alterando assim como as diferentes comunidades que se foram fixando e transformando a paisagem.

Este trabalho é o despertar para a importância de transmissão do conhecimento científico, surgindo assim como um complemento atual no que melhor se pode fazer na paisagem, propondo-se novos modelos de intervenção rápida suprimindo problemas que não são um futuro mas sim um presente.

Espera-se que os resultados obtidos no âmbito do trabalho desenvolvido definam estratégias que assegurem a coexistência das atividades económicas de gestão e conservação da paisagem. Promovendo assim a proteção do valor ecológico e da diversidade do coberto vegetal natural, no sentido de no futuro incrementar a sustentabilidade da paisagem.

⁹ ARAÚJO, Ilídio Alves de – **Arte Paisagista e dos Jardins em Portugal**. Lisboa: M.O.P., D.G.S.U., 1962.

Bibliografia

ARAÚJO, Ilídio Alves de – **Arte Paisagista e dos Jardins em Portugal**. Lisboa: M.O.P., D.G.S.U., 1962

[BAUEN, Wohnen, Denken] - Conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstad”. In Neske, G. **Vorträge und Aufsätze**. Pfullingen: 1954 [1951]. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

CALDEIRA-CABRAL, F. - **Fundamentos da Arquitectura Paisagista**. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza, 1993.

CARAPINHA, Aurora C. P. – **Da Essência do Jardim Português**. Évora: Universidade de Évora, 1995, Vol. I. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura Paisagista. Exemplar policopiado.

GOMES, Carlos Pinto; FERREIRA, R. - **Flora e vegetação do Barrocal Algarvio (Tavira-Portimão)**. Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve, 2005.

MATOS, Rute Sousa – **A Reinvenção da Multifuncionalidade da Paisagem em Espaço Urbano – Reflexões**. Évora: Universidade de Évora, 2010. Tese de Doutoramento em Artes e Técnicas da Paisagem. Exemplar policopiado.

NORBERG-SCHULZ, C. – **Genius Loci: paysage, ambience, architecture**. Brussels: P. Mardaga, 2016.

RAPOSO, M. – **O interesse das Séries de Vegetação no Projeto em Arquitectura Paisagista (Distrito de Évora)**. Évora: Universidade de Évora, 2014. Dissertação de Mestrado em Arquitectura Paisagista. Exemplar policopiado.

RAPOSO, M.; CASTRO, C.; GOMES, Carlos Pinto - The application of symphytosociology in **Landscape architecture in the Western Mediterranean. Botanique**. 1 (2016), p. 103-122.

RIVAS-MARTINEZ, S. - Sinfitosociologia, una nueva metodologia para el studio del paisaje vegetal. **Anales Ins. Bot. Cavanilles**, 1976.

TELLES, Gonçalo Ribeiro - **A Árvore em Portugal**. Lisboa: Assirio & Alvim, 1999.

Para um entendimento do fenómeno cromático na Arquitectura¹

Álvares, Catarina

ISCTE-IUL

catarina.alvares2010@gmail.com

André, Paula

DINÂMIA'CET-IUL - ISCTE-IUL

paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo:

Considera-se que a cor e a luz são elementos fundamentais ao exercício do Projecto de Arquitectura, por fornecerem informações sobre o espaço e auxiliarem na interpretação do contexto em que estamos inseridos. Pretende-se demonstrar a sua relevância para a formação do arquitecto e para o processo projectual.

No início do século XX, a conjuntura política, económica e social da Europa proporcionou a reformulação do ensino artístico e, consequentemente, a fundação de escolas como a *Vkhutemas* (Rússia) e a *Staatliches-Bauhaus* (Alemanha) – que incluíam a disciplina da Arquitectura ('obra de Arte total'), no seu plano de formação. Estas instituições foram um exemplo de como o 'arquitecto de vanguarda', devia ter conhecimentos em diferentes vertentes, nomeadamente a cor.

Paralelamente, no panorama nacional, dava-se início ao processo de reformulação do ensino nas Escolas de Belas-Artes – que, no caso de Lisboa, culminou na separação da disciplina da Arquitectura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Actualmente, a vertente cromática permanece desintegrada da formação em Arquitectura: em vinte e quatro instituições de ensino superior (públicas e privadas), apenas quatro oferecem a possibilidade do futuro arquitecto/a obter um estudo aprofundado, no âmbito da cor.

Partindo da memória do estudo de cor do projecto Centro Náutico de Sines, verificou-se o carácter expressivo da cor e a sua relevância na organização do espaço. Após a definição das intenções arquitectónicas foi necessário compreender de que modo a cor/materialidade podia contribuir para o cumprimento das mesmas, considerando o conforto visual do Ser Humano.

Palavras-chave:

Arquitectura, Cor, Ensino, Materialidade, Luz

¹ O artigo apresentado é resultado do estudo desenvolvido na Vertente Teórica de Projecto Final de Arquitectura (Mestrado Integrado em Arquitectura do ISCTE-IUL), intitulada *O estudo de cor no plano de formação do arquitecto*, da autoria de Catarina Álvares e sob orientação da Professora Doutora Paula André.

Introdução

“só o arquitecto que abrace a totalidade do campo artístico e compreenda as tendências radicais da pintura e das artes plásticas tem importância. É o único a poder pôr em prática a unidade do conjunto” (Bruno Taut, *Um Programa de Arquitectura*, 1918)

Embora o ‘acto de ver’ a cor seja puramente físico, o fenómeno cromático deve ser entendido como um fenómeno psicológico, fisiológico, antropológico, cultural, simbólico e/ou sinestésico. O seu significado nunca é isolado, apresentando sempre um contexto próprio - influenciado pelos valores emocionais de cada indivíduo – e inúmeros factores externos como luz, contexto envolvente, distância de observação, textura, brilho, entre outros... Considera-se a cor um fenómeno imaterial da Arquitectura, por ter o seu início e fim na luz, sendo estes dois elementos dinâmicos, mutáveis e dependentes entre si.

A percepção [subjectiva] da cor, depende sempre de três elementos: objecto, observador e iluminante. A luz, proveniente de um iluminante (natural ou artificial), ao incidir sobre a superfície de um objecto, é absorvida – o que lhe confere cor – enquanto outra parte é reflectida - sendo esta percebida pelo observador². Para compreendermos este pressuposto é relevante esclarecer dois conceitos fundamentais: a Cor Inerente e a Cor Percebida³. Enquanto a cor inerente apenas existe na superfície arquitectónica, sendo imperceptível ao olho humano; a cor percebida é a cor que observamos, influenciada pela luz e por factores externos já mencionados.

Para o exercício da Arquitectura, a Cor Percebida é a mais relevante: a incidência de luz (e consequente sombra própria e/ou projectada), fornece informações sobre uma superfície/ objecto, no espaço e no tempo - sendo através dela que interpretamos a envolvente em que estamos inseridos (**Fig 1**).

² PERNÃO, João Nuno – **A Cor como Forma do Espaço definida no Tempo: Princípios Estéticos e Metodológicos para o Estudo e Aplicação da Cor em Arquitectura e nas Artes**. “Pressupostos Físicos: A Luz e a Cor”. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2012. Dissertação de Doutoramento. p. 47.

³ *Idem*. p. 80.



Fig. 1 – Ala Este, Terreiro do Paço. Fotografia de Catarina Álvares.

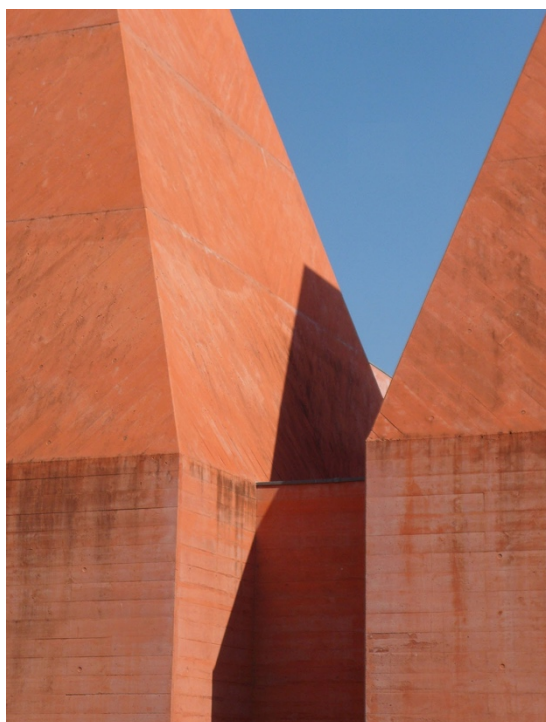


Fig. 2 – Fundação Paula Rego, do Arq.º Souto Moura. Fotografia de Catarina Álvares.

A luz é o elemento que mais influencia a percepção da cor, sendo também o que determina o carácter da Arquitectura. A dificuldade no acto de projectar resume-se ao controlo de luz: quando um arquitecto projecta numa determinada tonalidade (por exemplo, vermelho) essa tonalidade, apesar de existir na superfície arquitectónica [em matéria ou pigmento], não aparenta ser a mesma devido à variação de luz (Fig. 2).

O fenómeno cromático é um apelo ao sentido da Visão, que está mais relacionado com aspectos emocionais do que racionais. Qualquer espaço onde nos encontramos inseridos provoca-nos sensações – sendo a partir deste pressuposto que se encontra a dificuldade em entender a pertinência da cor, aplicada à Arquitectura. Como racionalizar dois temas (cor e luz) de carácter emocional, subjectivo e ‘imaterial’?

É necessário clarificar que o modo de integrar o estudo de cor na disciplina de Arquitectura, difere da metodologia aplicada em disciplinas puramente artísticas, como a Pintura, em que a Arte não tem uma função: é simplesmente «*l’art pour l’art*». No entanto, por analogia, se pensarmos no ambiente que nos rodeia como uma tela, podíamos sintetizar a realidade que percebemos em manchas de cor. Na Pintura, a cor tem uma enorme relevância, por ser o elemento primordial na delimitação de uma forma. Este é o paradigma que permanece na Arquitectura: os conceitos de forma e cor são continuamente desassociados, por se pensar que a vertente cromática tem menor relevância que o aspecto formal (construção).

Em Arquitectura, o estudo de cor assenta na escolha dos materiais - a matéria que compõe qualquer espaço físico. A ideologia de que a cor se limita apenas ao acto de pintar uma superfície, é simplesmente redutora. O Arq.^o Souto Moura, numa entrevista em que relata detalhes do seu percurso académico, na Escola de Belas-Artes do Porto, referiu a importância de conhecer os materiais:

*Lamber pedras, madeira, metal, perceber as diferenças, pesar, tatear, atirar os materiais contra um armário, desenhar o som, a densidade, o gosto. [...] Constatei mais tarde que os materiais têm uma energia. Se quero dar a uma parede uma sensação escura de profundidade, seca, muda, esses adjectivos podem ser registados através da experiência e do desenho*⁴

Certamente uma acção excessiva, mas com um único objectivo: o de ‘sentir’ e fazer com que outros ‘ sintam ’ a atmosfera que um arquitecto projecta, para um determinado espaço.

A Arquitectura assume-se como o diálogo entre luz, cor e matéria, o que lhe confere uma identidade, carácter e a sua legítima categorização como uma disciplina que une Arte e Técnica.

⁴ DIAS, Ana Sousa – Entrevista "Cada vez tenho menos prazer na arquitetura que me pedem. Só interessam o tempo e o dinheiro". 03.08.2017. In **Diário de Notícias**. [Consult. 10.09.2017]. Disponível em <URL: <http://www.dn.pt/artes/interior/cada-vez-tenho-menos-prazer-na-arquitetura-que-me-pedem-so-interessam-o-tempo-e-o-dinheiro-8680642.html>>.

O processo de aprendizagem assente na experimentação, é anterior à formação académica na Escola de Belas-Artes. No início do século XX, escolas de formação artística incluíam a Arquitectura no seu plano de formação, sendo leccionada a disciplina de cor, numa abordagem mais artística ou científica.

A formação do Arquitecto de vanguarda

“formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a arrogância exclusivista que criava um muro de orgulho entre artesãos e artistas. Desejemos, inventemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que enfeixará tudo numa única forma: arquitectura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se alçará um dia aos céus, como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura” (Walter Gropius, *Manifesto Bauhaus*, 1919)

Após a devastação da I Guerra Mundial (1914-1918), tornou-se necessário uma renovação espiritual e social. Esta, apenas seria possível através de uma revolução cultural e artística, proporcionada pelo surgimento dos movimentos artísticos de vanguarda: Expressionismo, Neoplasticismo, Construtivismo, Abstraccionismo, Purismo... A Arquitectura passou a ser encarada como uma ‘obra de arte total’ (*Gesamtkunstwerk*), onde estavam integradas vertentes construtivas e artísticas⁵.

Richard Wagner em meados do séc. XIX, encontrando na separação das artes uma das principais causas da sua decadência, parte do entendimento da arte grega com potencial transformador da vida moderna e de uma noção integradora das artes – música, teatro, canto, dança e artes plásticas, e cria o conceito *Gesamtkunstwerk*⁶ (obra de arte total) como “meio para a salvação de uma época carente de alma”⁷. Segundo Peter Behrens a *Gesamtkunstwerk* não é um assunto do campo da estética mas a manifestação de uma concepção moral, afirmando mesmo que a ideia de obra de arte total como qualidade, deve partir da arquitectura, e para Jean Cassou a necessidade de uma *Gesamtkunstwerk* domina toda a primeira metade do séc. XX⁸. Tal como acertivamente refere Gabriele Bryant, a ideia de *Gesamtkunstwerk* “advoga a fé numa força transformadora da arte, que

⁵ LICATA, Simonetta – A Deutscher Werkbund. In D’ALFONSO, Ernesto e SAMSA, Danilo - **Guia de História da Arquitectura, Estilos Arquitectónicos**. “Entre o século XIX e o século XX”. “Artesanato e Indústria”. Lisboa: Editorial Presença, 2006. p. 226.

⁶ WAGNER, Richard – **Das Kunstwerk der Zukunft**. Leipzig: Wigand, 1850.

⁷ BRYANT, Gabriele – Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX, **Cuaderno de Notas**, p. 58.

⁸ BRYANT, Gabriele – Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX, **Cuaderno de Notas**, p. 59.

implica uma elevação (*Aufhebung*), uma metamorfose dos componentes individuais para os situarmos num plano mais elevado”⁹.

A conjuntura política, económica e social da Europa, no início do século XX, foi determinante para a reformulação do ensino artístico e, consequentemente, para a fundação de escolas como a *Vkhutemas* (Rússia) e a *Staatliches-Bauhaus* (Alemanha). Estas instituições foram um exemplo de como o futuro Arquitecto (artista, à época), devia ter conhecimentos em diferentes vertentes, nomeadamente a cor.

A *Vkhutemas* surgiu em consequência das revoluções ocorridas em Fevereiro e Outubro de 1917, na Rússia. Este contexto viria a transformar o panorama político, possibilitando a organização e reestruturação de diversos sectores, entre eles o das Artes. Todas as transformações no sistema de ensino soviético, pretendiam melhorar as condições de vida da classe operária e a formação de uma nova sociedade. Esta, sendo um reflexo da Arte e cultura soviéticas, apenas poderia ser produzida pela classe operária, para que fosse acessível e compreensível por todos. Nas organizações e secções direccionadas para a reforma cultural, estavam envolvidos inúmeros artistas que influenciaram e divulgaram os movimentos artísticos de vanguarda russa. Um desses movimentos foi o Construtivismo, assente no ideal de que a Arte deveria ter uma função: Arquitectura. Nos projectos de Konstantin Melnikov, arquitecto e professor na *Vkhutemas*, estão patentes as características construtivistas: formas elementares, cor e materiais que traduzem monumentalidade.

Em 1920, é fundada a *Vkhutemas* (*Vysshie Khudozhestvenno-tekhnicheskie Masterskie*, Atelier Superior Técnico-Artístico). No plano de estudos da nova escola artística, foi implementada a formação preliminar, de carácter obrigatório. Esta, centrava-se no estudo de quatro disciplinas: Grafismo, Cor, Volume e Espaço. A disciplina Cor, tinha como objectivo analisar as propriedades cromáticas e as relações cor-forma (bidimensional) e volume-massa (tridimensional)¹⁰. Posteriormente, os estudantes deviam ingressar, durante três anos, num dos oito *ateliers*: Artes Gráficas, Pintura, Têxtil, Escultura, Cerâmica, Madeira, Metal ou Arquitectura¹¹.

A disciplina Cor teve influência tanto nas outras disciplinas da formação preliminar, como nos trabalhos produzidos nos *ateliers*. Em 1926, a vertente cromática está presente na formação preliminar de todos os *ateliers* existentes, inclusive em Arquitectura (com uma carga horária total de 3 horas); contudo, em 1929-30, a cor seria suprimida, sendo

⁹ BRYANT, Gabriele – Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX, **Cuaderno de Notas**, p. 59.

¹⁰ LODDER, Christina – **RUSSIAN CONSTRUCTIVISM**. “VKhUTEMAS: the Higher State Artistic and Technical Workshops”. “The plane and colour *Konsentr*”. New Haven: Yale University Press, 1986. p. 125.

¹¹ BOJKO, Szymon – *Vkhutemas*. In BARRON, Stephanie, TUCHMAN, Maurice, ed. lit. - **The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980. p. 83.

leccionada apenas como disciplina teórica, nos *ateliers* de Arquitectura e Madeira/Metal (com uma carga horária total de 1 hora, cada)¹². Nos trabalhos produzidos pelos alunos, estavam representadas características que lhes conferiam expressividade: contraste luz/sombra, profundidade, textura, materialidade (Fig. 3 e 4).

Embora sejam vários os docentes que leccionaram a disciplina da cor, apenas são mencionados aqueles que a relacionaram com ‘o acto de construir’.

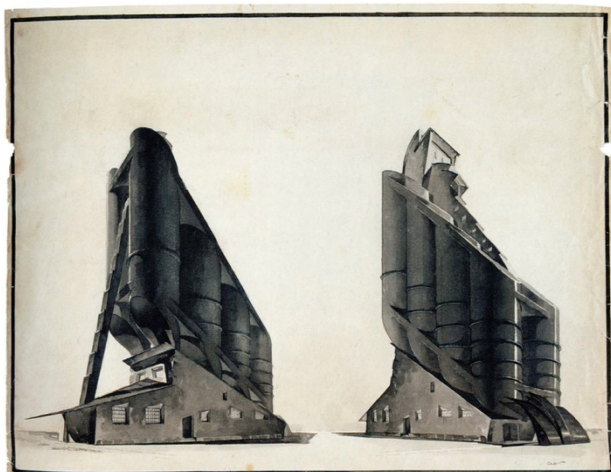


Fig. 3 - Grain Elevator (1922). Revelação e expressão da forma, de G. Vegman. – Realizado no atelier de N. Ladovsky's.

In IVANOVA-VEEN, L.I., OVSIANNIKOVA, E. B., ed. lit. - OT BXYTEMACA K MAPKN/ FROM VKHUTEMAS TO MARKHI 1920-1936. p.37



Fig. 4 - Crematorium (1922), de I. Frantsuz. - Realizado no atelier de I. Golosov e K. Melkinov. In IVANOVA-VEEN, L.I., OVSIANNIKOVA, E. B., ed. lit. - OT BXYTEMACA K MAPKN/ FROM VKHUTEMAS TO MARKHI 1920-1936. p.42

Lyubov Popova e Aleksandr Vesnin leccionaram em conjunto a ‘Disciplina nº1 Cor’¹³, durante a formação preliminar. O programa da disciplina partia da premissa de que a cor é um elemento relevante para a organização do espaço. No entanto, seria analisada em aspectos mais relacionados com a sinergia e espiritualidade que a cor pode transmitir (em si e em relação a outras), do que com aspectos físicos (da obtenção de cor). Um aluno teria a oportunidade de experienciar a cor através da construção, considerando outros elementos como a linha, o espaço, o material e a textura. Uma forma de ver o espaço, mediante a cor.

¹² MIGUEL, Jair Diniz – **Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)**. “Anexos A: SVOMAS/RABFAK/VKHUTEMAS/VKHUTEIN”. “VKHUTEIN – PROGRAMA DIDÁTICO-PEDAGÓGICOS”. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006. Tese de Doutorado. p. A-117-118 e p. A-121-122. [Consult. 15.11.2017]. Disponível em <URL: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02022007-171251/pt-br.php>>.

¹³ *Idem*. p. A-54.

Konstantin Istomin foi professor na *Vkhutemas* entre 1921-30, tendo leccionado a ‘Disciplina Cor’¹⁴ no 1º ano da formação preliminar. O programa da disciplina encontrava-se dividido em quatro trimestres: no primeiro seriam realizados cinco exercícios, de modo a que um aluno tivesse contacto com a vertente cromática; o segundo trimestre, de carácter teórico, assentava nas relações de complementaridade, contraste e harmonia, possíveis relações entre a linha, superfície e cor e relação entre espaço e cor; e o terceiro e quarto trimestres eram exclusivamente de carácter prático, em que a cor materializar-se-ia através da construção de maquetas. Esta disciplina contribuiu para uma aprendizagem aprofundada sobre o fenómeno cromático, desde a influência da luz até à sua valorização enquanto elemento integrante do espaço.

Nikolai Fédorov leccionou a disciplina ‘Estudo da cor’¹⁵, transversal a vários *ateliers*. O programa da disciplina assentava no estudo do fenómeno cromático enquanto fenómeno físico (natureza e dimensão), fisiológico, psicológico e psicofísico (percepção) – sendo estas áreas fundamentadas mediante a apresentação de teóricos e/ou autores, que estudavam a cor enquanto fenómeno.

Gustav Klutsis leccionou o ‘Curso de Cor’, tanto na formação preliminar, como nos *ateliers* de Madeira e Metal - além de ter leccionado nos *ateliers* de Pintura e Arquitectura. O docente adaptava o programa a cada disciplina/ *atelier*, embora se suponha que fosse semelhante ao leccionado nos *ateliers* de Madeira e Metal: estudo das relações entre Cor, Superfície, Volume e o seu entendimento como meio de expressão no



Fig. 5 - Mezcla de cores não-complementares, de V. Kolpakova (1926/1927, 1ºano). Ateliér de G. Klutsis. In IVANOVA-VEEN, L.I., OVSIANNIKOVA, E. B., ed. lit. - OT BXYTEMACA K MAPKN/ FROM VKHUTEMAS TO MARKHI 1920-1936. p.103



Fig. 6 - Solução cromática para fachada, de V. Kolpakova. (1928/1929, 2ºano). In IVANOVA-VEEN, L.I., OVSIANNIKOVA, E. B., ed. lit. - OT BXYTEMACA K MAPKN/ FROM VKHUTEMAS TO MARKHI 1920-1936. p.102



Fig. 7 - Solução cromática para as fachadas de um volume arquitectónico, de V. Kolpakova (1928/1929, 2ºano). In IVANOVA-VEEN, L.I., OVSIANNIKOVA, E. B., ed. lit. - OT BXYTEMACA K MAPKN/ FROM VKHUTEMAS TO MARKHI 1920-1936. p.108

¹⁴ *Idem.* p. A-62-63.

¹⁵ MIGUEL, Jair Diniz – **Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os Ateliês Artísticos**

Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930). “Anexos A: SVOMAS/RABFAK/VKHUTEMAS/VKHUTEIN”. “VKHUTEMAS-PROGRAMAS DIDÁTICO-PEDAGÓGICOS”. “19) N. Fedorov – Estudo da Cor. Programa elaborado para o Vkhutemas, sd. (RGALI, pasta 681)”. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006. Tese de Doutorado. p. A-75-76. [Consult. 29.09.2017]. Disponível em <URL: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02022007171251/pt-br.php>>.

espaço¹⁶. O resultado dos ensinamentos de Klutssis é visível nos trabalhos produzidos por alunos como V. Kolpakova, em que se verifica a sua evolução, tanto em Arquitectura como a nível cromático. Além de vários exercícios experimentais (**Fig 5**), realizou uma solução cromática numa fachada em perspectiva, com tonalidades de elevada saturação - noção de profundidade (**Fig 6**); noutro exercício, a utilização das cores elementares e neutras define um volume, através do contraste claro-escuro (efeito luz-sombra) - **Fig 7**; e num exercício de Projecto de Arquitectura, verifica-se a preocupação com o contexto envolvente, profundidade (sombra), a demarcação das entradas mediante tonalidades mais escuras e a sugestão de materialidade (vidro e madeira) - **Fig 8**.



Fig. 8 - Holiday Home for Conductor Teams for 52 Persons, de V. Kolpakova. (1930, 3ºano)
In IVANOVA-VEEN, L.I., OVSIANNIKOVA, E. B., ed. lit. - *OT BXYTEMACA K MAPKN/ FROM VKHUTEMAS TO MARKHI 1920-1936*. p.124

No contexto alemão, a escola *Staatliches-Bauhaus*, fundada em Weimar (1919), por Walter Gropius, foi essencial para uma reforma na pedagogia do ensino das Artes, proporcionando uma renovação cultural. Foi instituído o Curso Preliminar (*Vorkurs*) - por Johannes Itten - durante o qual os estudantes adquiriam conhecimentos e técnicas, elementares à criação artística¹⁷. Posteriormente, deviam ingressar por três anos num dos vários *ateliers* disponíveis: Tecelagem, Carpintaria, Pintura mural, Vitrais, Metal, entre outros. Ao longo da formação académica, um aluno ficaria habilitado a uma profissão, com o devido conhecimento e técnica em vários domínios das Artes.

Apesar do departamento de Arquitectura apenas ter sido instituído em 1927 (aquando a reestruturação do plano de estudos)¹⁸, a vertente cromática integrou o plano de estudos da instituição desde 1922¹⁹. Nesse mesmo ano, Theo van Doesburg leccionava o ‘Curso

¹⁶ RAKITIN, Vasilli – Gustav Klutssis: Between the Non-Objective World and World Revolution. In BARRON, Stephanie, TUCHMAN, Maurice, ed. lit. - *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980. p. 62.

¹⁷ Johannes Itten. In *100 years of bauhaus*. [Consult. 02.11.2017]. Disponível em <URL: <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/johannes-itten/index.html>>.

¹⁸ DROSTE, Magdalena - *Bauhaus 1919-1933*. “Hannes Meyer: Necessidades do povo primeiro, luxo depois”. Berlin: Benedikt Taschen, 1994. p.166.

¹⁹ KAISER-SCHUSTER, Britta – La enseñanza del color en la Bauhaus. In FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter, ed. lit. – *BAUHAUS*. Barcelona: Könemann, 2000. p. 392.

*Stijl*²⁰, fundamentado nos princípios do Neoplasticismo: um movimento interdisciplinar (Pintura, Escultura e Arquitectura), que rejeitava a Pintura como forma de expressão bidimensional (superfície/ plano); incentivava a aplicação da cor, tendo em conta quatro dimensões (superfície, volume, espaço e tempo); e assumia a cor na Arquitectura enquanto forma de expressão²¹. Estes ideais estão representados na Casa *Schröder* (Utrecht, Holanda. 1924), de Gerrit Rietveld.

A vertente cromática, esteve presente em quase todos os *ateliers*. Aquando a mudança da *Bauhaus* para Dessau (1925), surgiram inúmeros trabalhos que demonstravam uma preocupação com a aplicação de cor na Arquitectura (exterior/ interior) como o estudo de cor para o novo edifício da instituição, de Hinnerk Scheper ou os estudos para as habitações dos mestres, por parte de diversos alunos (Fig. 9 e 10). Enquanto a escola artística esteve em funcionamento (1919-33), vários mestres leccionavam a vertente cromática nas suas aulas, destacando-se os que mais influenciaram o plano de estudos e a consequente produção artística dos *ateliers*.



Fig. 9 - Proposta cromática para o *atelier* de Paul Klee, na habitação em Dessau (1926), de Fritz Kuhr. In FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter, ed. lit. – **BAUHAUS**. p.454



Fig. 10 - Paul Klee no *atelier* da sua habitação, em Dessau (1926), projectada por W. Gropius. In FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter, ed. lit. – **BAUHAUS**. p.454

Johannes Itten foi o mestre que definiu o *Vorkurs*, no qual leccionou a Teoria de Composição baseada no contraste (claro-escuro, *chiaroscuro*); no estudo de materiais e texturas; na Teoria Cor e Teoria da Forma; ritmo e formas expressivas²².

²⁰ DROSTE, Magdalena - **Bauhaus 1919-1933**. “Arte e Técnica – uma nova unidade”. “O De Stijl na Bauhaus”. Berlin: Benedikt Taschen, 1994. p.54.

²¹ HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi - **Textos de arquitectura de la modernidad**. “Pura visualidad y experimentación formal”. “Theo van Doesburg: Hacia una arquitectura plástica”. Madrid: Nerea, 1999. p. 224-25.

²² ITTEN, Johannes – **Design and form: the basic course at the Bauhaus and later**. “Introduction” New York: John Wiley, 1975. p.12.

Para um primeiro contacto com a cor, Itten propunha a criação de manchas de cor isoladas para, posteriormente, se sobreporem, o que permitia experimentar, observar e analisar os resultados²³. Os exercícios centravam-se no estudo crítico das obras dos ‘grandes mestres’ da Pintura, de modo compreenderem o processo criativo em vez do resultado da obra, em si. - A única forma de ‘decompor a Arte’ (**Fig. 11**). Posteriormente à introdução da Teoria da cor, o mestre introduziu no plano de estudos os sete tipos de contraste, de modo a analisar os efeitos cromáticos.

O mestre sugeria também que os alunos criassem harmonias cromáticas que se adequassem a um tema²⁴. Exercício que proporcionava condições para que um aluno descobrisse a sua ‘harmonia’ de cores, simultaneamente à descoberta de si próprio e ao desenvolvimento da sua cognição artística.



Fig. 11 - Estudo cromático da obra *Adoração* (1919-1920), de Franz Singer. In FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter, ed. lit. – **BAUHAUS**. p.243

Paul Klee foi responsável por vários *ateliers*, durante o período que permaneceu, na *Bauhaus*. O seu legado pedagógico encontra-se registado em *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* (1979), onde anotou intensivamente as suas aulas, entre 1921-22.

No semestre do Inverno de 1921-22, o mestre leccionava a ‘Teoria da forma pictórica’ (*Vorkurs*). Esta, estava dividida em nove lições, sendo a última sobre a cor e a sua relação com o conceito de movimento: as cores interagem entre si. Contudo, a Teoria da Cor apenas foi implementada no semestre do Inverno de 1922-23, tornando-se o conteúdo principal das suas aulas²⁵. Durante o período que leccionou em Weimar, Klee dispunha as suas obras para análise - entre as quais *Bagas Silvestres*, 1921-22 (**Fig. 12**), a partir da qual se realizava uma reinterpretação, mediante um *dégradé* de duas cores (**Fig. 13**)²⁶; eram também realizados exercícios sobre as relações cor-forma. Em Dessau, o mestre continuou a aprimorar as suas teorias e técnicas [como artista], ao mesmo tempo que as

²³ *Idem*. p.32.

²⁴ *Idem*. p.33.

²⁵ WICK, Rainer - **Pedagogia da Bauhaus**. “As concepções pedagógicas da Bauhaus em Monografias”. “Paul Klee (1879-1940)”. “A teoria das formas”. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1982. p.344-5.

²⁶ DROSTE, Magdalena – **Bauhaus 1919-1933**. “Arte e Técnica – uma nova unidade”. “Aulas de Paul Klee”. Berlin: Benedikt Taschen, 1994. p.63

transmitia aos seus alunos. O mestre pintava quadros com degradés cromáticos, quadrados e flechas. Posteriormente à análise destes temas, propunha exercícios que se assemelhavam à *veladura* – técnica de Pintura que consiste na adição de camadas de cor, à vez²⁷ (Fig. 14).



Fig. 12 - Bagas Silvestres (1921-22), de Paul Klee.
In DROSTE, Magdalena –
Bauhaus 1919-1933. p.62



Fig. 13 – Estudo cromático da obra *Bagas Silvestres* (c. 1922-23), de Franz Singer.
In DROSTE, Magdalena –
Bauhaus 1919-1933. p.63

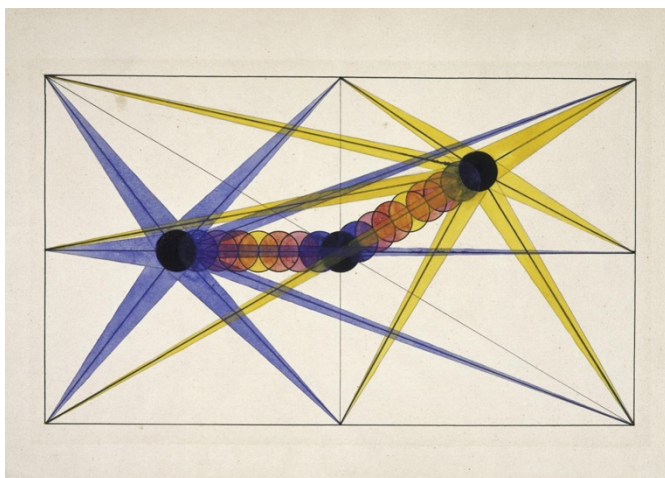


Fig. 14 - Radiação/ centro evadido (1927), de Lena Meyer-Bergner. In DROSTE, Magdalena – Bauhaus 1919-1933. p.145

Wassily Kandinsky foi convidado a leccionar na Bauhaus (1922), tendo sido responsável pelo *Atelier* de Pintura Mural (1922-25); pelas aulas de Desenho analítico e Elementos da Forma Abstracta, inseridas no *Vorkurs* (1922-33); e pelas aulas de Pintura livre (1927-33)²⁸. Kandinsky foi o mestre que mais contribuiu para o estudo da cor através do

²⁷ WICK, Rainer - **Pedagogia da Bauhaus**. “As concepções pedagógicas da Bauhaus em Monografias”. “Paul Klee (1879-1940)”. “Os quadros do período da Bauhaus”. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1982. p.326. Baseado na citação proveniente da obra *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*.

²⁸ Wassily Kandinsky. In **100 years of bauhaus**. [Consult. 08.11.2017]. Disponível em <URL: <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/wassily-kandinsky/index.html>>

*Farbkurs und Seminar*²⁹, do programa que desenvolveu para o *Atelier* de Pintura mural³⁰ ou o questionário que lançou aos alunos, acerca das relações cor-forma.

Genericamente, o fenómeno cromático era estudado considerando as suas características físicas, químicas, fisiológicas e psicológicas – uma vez que a cor é um fenómeno interdisciplinar. O método de ensino do mestre consistia numa análise analítica (isolada) e numa análise sintética (ampla), na tentativa de estabelecer um equilíbrio entre a intuição e racionalidade³¹. Nas aulas de Elementos da Forma Abstracta (*Vorkurs*) era leccionada a ‘Teoria das cores’ (análise analítica) e a ‘Teoria das cores e das formas’ (análise sintética)³². Das catorze aulas planificadas, nove abordavam o tema da cor, revelando a importância desta vertente na pedagogia de Kandinsky. Primeiramente seria leccionada a teoria, seguida de exercícios que contribuíam para o desenvolvimento do pensamento artístico.

O *Atelier* de Pintura mural contribuiu para uma associação entre Arquitectura e cor: a vertente cromática era entendida como um elemento capaz de transformar um espaço, em vez de ser um elemento decorativo como era considerada, até então (**Fig. 15 e 16**). Os conteúdos programáticos que Kandinsky leccionava influenciaram a produção artística de vários *ateliers* e provavelmente, o Departamento de Arquitectura.

²⁹ KANDINSKY, Wassily – *Farbkurs und Seminar*. In GROPIUS, Walter, ed. lit. - **Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923**. Weimar-Munich: Bauhausverlag, 1923. p.27-28. [Consult. 08.11.2017]. Disponível em <URL:http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/FondsKandinskyL498/M5050_X0031_LKA_L498.pdf>.

³⁰ KANDINSKY, Wassily – The Work of the Wall-Painting Workshop of the Staatliche Bauhaus. In WINGLER, Hans M. - **The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago**. “3 Bauhaus Weimar. From the 1923 Exhibition to the Declaration of Dissolution”. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993. p.80.

³¹ WICK, Rainer - **Pedagogia da Bauhaus**. “As concepções pedagógicas da Bauhaus em Monografias”. “Wassily Kandinsky (1866-1944)”. “O ensino”. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1982. p.271.

³² *Idem*. p.276.

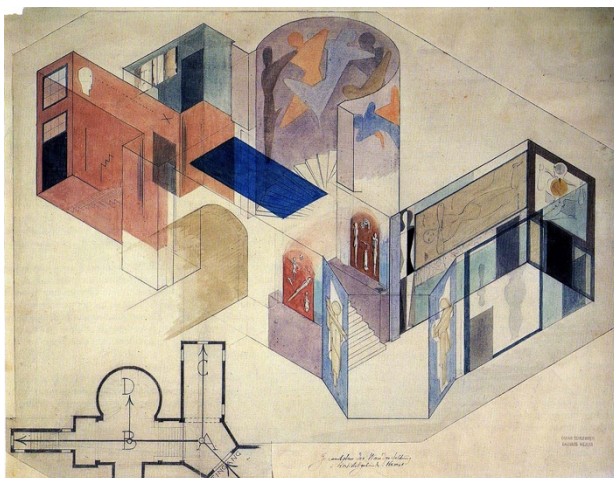


Fig. 15 – Projecto mural para o edifício de *ateliers* da *Bauhaus*, em Weimar (1923), de Oskar Schlemmer.
In FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter, ed. lit. – **BAUHAUS**. p.452

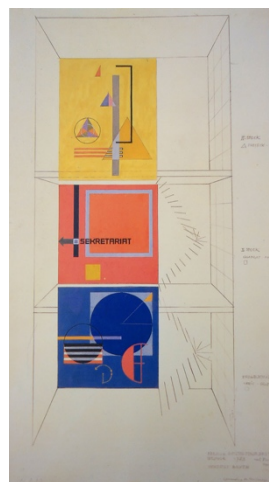


Fig. 16 – Projecto para as escadas do edifício da *Bauhaus* em Weimar (1923), de Herbert Bayer.
In DROSTE, Magdalena – **Bauhaus 1919-1933**. p.90

Josef Albers apresenta-se como um artista pluridisciplinar, consequência do legado artístico da *Staatliches-Bauhaus*: frequentou a instituição como aluno (1920-25) e como mestre (1925-33).

Após frequentar o *Vorkurs* (1921) leccionado por Itten, ficou responsável pelo *Atelier de Vitrais*³³. O mestre incentivava os alunos a ‘experimentar’ – a única forma de aprender [Arte] – permitindo-lhes desenvolver um espírito crítico e criativo³⁴. Simultaneamente ao exercício de docência, desenvolveu a sua produção artística e o seu trabalho prático com o vidro: um contacto privilegiado com a cor e a luz, elementos essenciais à compreensão do fenómeno cromático. Nos seus vitrais e painéis facilmente integrados na Arquitectura, é visível a relação com a teoria de composição que pressupõe uma análise de contraste, textura, cor, forma e ritmo (**Fig. 17**).

O estudo sobre o fenómeno cromático foi aprofundado por Albers, noutras instituições onde leccionou - *Black Mountain College*, *Ulm School of Design* e *Yale University* - culminando na obra *Interaction of Color* (1963). O mestre demonstrou que a teoria sucede à prática, revelando a importância do processo de aprendizagem assente na experimentação; e a existência de relações cromáticas, dependentes entre si e da percepção humana.

³³ WICK, Rainer - **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1982. “As concepções pedagógicas da Bauhaus em Monografias”. “Josef Albers (1888-1976)”. “O artista”. p.227.

³⁴ KITSCHEN, Friederike – Josef Albers. In FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter, ed. lit. – **BAUHAUS**. Barcelona: Könemann, 2000. p. 315.



Fig. 17 – Painel *City*, de J. Albers - aplicado no *Pan Am Building*, New York (1963-2000).
In Josef and Anni Albers Foundation.

A formação do Arquitecto contemporâneo

“a escultura, os efeitos arquitecturais de luz e da sombra, o valor pictural dos efeitos de cor e mesmo a ornamentação tornar-se-ão assim elementos orgânicos duma arquitectura robusta que admita a decoração. E, pretender que a decoração é coisa má, é negar a magnificência das maiores obras arquitecturais do passado (...) Nos bons períodos de cada estilo, o ornamento integra-se na construção e faz corpo com ela. O seu papel é de valorizar as massas ou os elementos dum edifício, e quando o ornamento é inteligentemente compreendido, constitui riqueza duma época” (Porfírio Pardal Monteiro, *Espirito Clássico*, 1935)

Em Portugal, a formação em Arquitectura esteve vinculada à origem oitocentista da Escola de Belas-Artes (Lisboa e Porto) e associada à reformulação do ensino de 1911.

No caso de Lisboa, a instituição passa a intitular-se Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1950), ministrando os cursos de Pintura, Escultura e Arquitectura. Contudo, em 1974 o curso de Arquitectura foi suspenso e em 1979, desvincula-se definitivamente da ESBAL - sendo integrado na Universidade Técnica de Lisboa, como Faculdade de Arquitectura³⁵.

³⁵ O ensino artístico e as origens da fbaul. *In belas-artes ulisboa*. [Consult. 25.09.2017]. Disponível em <URL: <http://www.belasartes.ulisboa.pt/belas-artes/historia-fotografias/>>.

O deslocamento da formação em Arquitectura da ESBAL para o Alto da Ajuda (Faculdade de Arquitectura–Universidade de Lisboa), empobreceu o contacto dos estudantes com a vertente artística. O pensamento arquitectónico seria então centralizado no aspecto formal/ conceptual de projecto.

Existem em território nacional vinte e quatro instituições de ensino superior (públicas e privadas), que oferecem formação em Arquitectura: catorze públicas e dez privadas³⁶. Consideram-se todas as instituições que possuem oferta formativa em Arquitectura, independentemente do grau (Metrado Integrado, Licenciatura e Preparatórios) ou área de especialização (Paisagismo, Urbanismo, Interiores e Reabilitação do Edificado). A vertente cromática deve ser uma opção, acessível a qualquer aluno que se pretenda formar em Arquitectura. Após uma análise aos planos de estudo de cada instituição de ensino superior³⁷, comprovou-se que apenas quatro oferecem uma Unidade Curricular (UC), no âmbito da cor: a Universidade Lusíada de Lisboa, Porto e Vila Nova de Famalicão ('Cor Ergonómica') e a Faculdade de Arquitectura-Universidade de Lisboa ('Luz e Cor').

No caso da Universidade Lusíada de Lisboa, 'Cor Ergonómica' é leccionada pela Prof.^a Dr.^a Arq.^a Cristina Caramelo Gomes. Os alunos [exclusivamente de Arquitectura] têm um conhecimento aprofundado sobre o sentido da Visão e a percepção humana da cor e luz. Contudo, não são realizados quaisquer exercícios, em que os alunos possam pôr em prática os seus conhecimentos (excluindo um teste de avaliação), nem uma relação com a disciplina de Projecto ou o Laboratório de Cor existente.

No caso da Faculdade de Arquitectura-Universidade de Lisboa³⁸, 'Luz e Cor' é leccionada pelo Prof.^o Dr.^o Arq.^o João Nuno Carvalho Pernão. A UC encontra-se intrinsecamente ligada ao Laboratório de Cor, onde o docente desenvolve investigação. Em 'Luz e Cor', os alunos (de diferentes áreas de especialização) adquirem os conhecimentos necessários para a aplicação de cor, colocando-os em prática - uma vez que a UC está relacionada com a disciplina de Projecto.

Considerando que em vinte e quatro instituições de ensino superior, apenas quatro oferecem a possibilidade do futuro arquitecto/a obter um estudo aprofundado, no âmbito da cor, pode-se afirmar que existe uma falha na [des]formação em Arquitectura. A vertente cromática, continua a ser categorizada como 'revestimento', em vez se considerada parte do exercício de projecto.

³⁶ Guia de Candidatura. Índice por Curso e Instituição. In DGES. [Consult. 30.09.2017]. Disponível em: <URL: <http://www.dges.gov.pt/guias/indcurso.asp>>.

³⁷ Análise realizada através da consulta da informação disponibilizada pelos *websites* oficiais das instituições.

³⁸ Nesta instituição existem outras Unidades Curriculares que possuem a vertente cromática como tema central ou um assunto abordado nos conteúdos programáticos de outra disciplina. Apenas se considerou a disciplina de cor, exclusivamente como UC, presente no 1º/2º ciclo de estudos – a formação base em Arquitectura.

Memória do estudo de cor do projecto Centro Náutico de Sines

“avec l’architecture moderne, à cause du «plan» nouveau introduit par les techniques modernes pour les exigences d’une conscience moderne (ville et logis), s’annonce une grande période de peinture. Cette peinture qui est couleurs, lignes et formes, fera sauter nos murs là où nous avons besoin de détruite un mur imposé par des raisons autres que celles de la plastique. Ces peintures franches et fortes, créatrices d’espaces, ouvriront des perspectives si indicibles qu’ici peut réapparaître cette quatrième dimension dont il fut solvante obscurément parle. Il s’agit non pas d’une évasion de l’oeil selon la rigide loi des perspectiveurs, mais d’une splendide évasion de l’esprit, les yeux étant posés sur des faits colorés et plastique excellents” (Le Corbusier, *Sainte alliance des arts majeurs ou le grand art en gésine*, 1935)

A compreensão de um ‘lugar’ é realizada maioritariamente por observação e registo gráfico: uma síntese de todos os factores que o definem. Entende-se que a cor - tal como a orografia, paisagem construída ou a luz - deve ser considerada neste processo. Logicamente, cada ‘lugar’ possui uma identidade cromática, uma vez que o contexto e condições em que se insere um projecto, nunca são as mesmas.

A cidade de Sines (distrito de Setúbal) localiza-se na costa litoral alentejana, entre a cidade de Santiago do Cacém, a Nordeste, e a vila de Porto Covo, a Sudoeste. Apesar da cidade (antiga ‘vila’) ter sido implementada no planalto, a sua relação de proximidade com o mar proporcionou a exploração de recursos marítimos, como a pesca e o turismo. Em meados da década de 70, devido à posição geográfica, instalou-se um complexo portuário e industrial, com o objectivo de desenvolver ligações marítimas às principais rotas comerciais. Este complexo transformou radicalmente a paisagem de Sines, fragilizando a relação mar-cidade e impossibilitando a sua aproximação à frente marítima.

Actualmente, o único espaço que possibilita um contacto privilegiado com o mar encontra-se compreendido entre o Pontal (entre a Praia Vasco da Gama e o Porto de Recreio) e o Clube Náutico de Sines (integrado no Porto de Serviços). Pretende-se requalificar esse espaço expectante, humanizá-lo e requalificar a frente marítima, tendo em consideração os serviços existentes.

Após a recolha de amostras físicas e fotográficas do local de intervenção, efectuou-se a sua categorização, mediante o sistema cromático NCS³⁹, com o objectivo de determinar uma paleta cromática local. Esta, auxiliou no cumprimento dos objectivos gerais do projecto: a redefinição da linha de costa e a continuação do passeio pedonal da Avenida

³⁹ Considera-se o *Natural Colour System* (NCS) o sistema cromático mais adequado, por categorizar as três dimensões da cor (Matiz, Saturação e Valor), juntamente com a percepção humana.

Marginal. A criação de uma infra-estrutura (urbana, arquitectónica e paisagística) que se ‘funde’ com o território e que se torna num ‘lugar’ humanizado.

Devido à extensão do projecto e à percepção dos nautas/ marinheiros (perspectiva mar-terra), é relevante que as escolhas cromáticas não comprometam a unidade do projecto e proporcionem o mínimo de impacto visual na paisagem, independentemente da perspectiva. O projecto é definido por um percurso que se ergue entre molhes e permite ‘ver’ e ‘deixar ver’, através do vidro. Contudo, num local de extrema exposição solar existe a necessidade de sombra, proporcionada através de elementos estruturais que determinam a identidade da própria infra-estrutura. Esses elementos (vigas de betão assentes em pilares-lâmina ou colunas) foram destacados, para simplificar a percepção do espaço. Os pilares (‘lâminas’ do lado mar e colunas do lado terra) foram utilizados com a finalidade de criar um ritmo (de quebra e continuidade, respectivamente), tanto formal como cromático.

A incidência de luz natural tornar-se-á menos intensa com a existência de um *brise-soleil* horizontal [contínuo] e dos inúmeros *brise-soleils* verticais, que compõem a fachada Sul-Sudoeste (**Fig. 18**). - Num Projecto de Arquitectura o controlo da luz é essencial: neste caso, devido à proximidade com o mar e à incidência de luz intensa, durante a maior parte do ano, a escolha do branco (NCS S 0300-N ou outra), tornar-se-ia desconfortável ao Ser Humano.



Fig. 18 – Centro Náutico de Sines. Esquisso de Catarina Álvares.

Devido à extensão do projecto e à variedade programática, criaram-se dois *Polarity Profiles*⁴⁰ para os espaços interiores. Esta categorização, além de auxiliar no pensamento sobre a experiência sensorial dos espaços, permite definir os materiais que a possibilitam. Todos os espaços foram pensados tridimensionalmente, ou seja, tendo em consideração três planos: pavimento, parede e tecto. Após uma abordagem preliminar às atmosferas pretendidas, determinam-se os materiais que melhor cumpram as intenções programáticas, revelando-se o carácter expressivo da cor e a sua importância na organização do espaço (Fig. 19, 20 e 21).

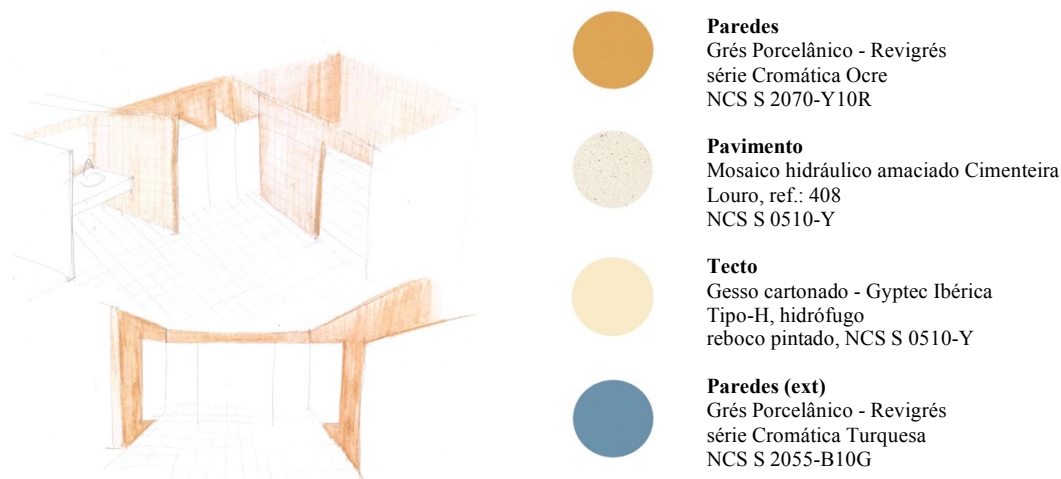


Fig. 19 - Instalações sanitárias. Lápis-aguarela. Esquismo de Catarina Álvares.



Fig. 20 - Zonas de oficina para embarcações de pequeno e médio porte, perspectiva. Lápis-aguarela. Seria essencial um espaço amplo, que possibilitasse vários espaços privados, conforme as necessidades logísticas. Por ser também um espaço destinado a reparações, teve-se em consideração a elevada utilização, durabilidade e manutenção. - Esquismo de Catarina Álvares

⁴⁰ Quadros idealizados por Frank Mahnke, descritos na sua obra *Color, Environment, and Human Response* (1996). Estes, consistem na categorização dos espaços, colocando adjetivos/ antónimos, em confronto, numa tabela e classificá-los numa escala de 0 a 3 (positiva e negativa, sendo o mínimo -3 e o máximo +3).

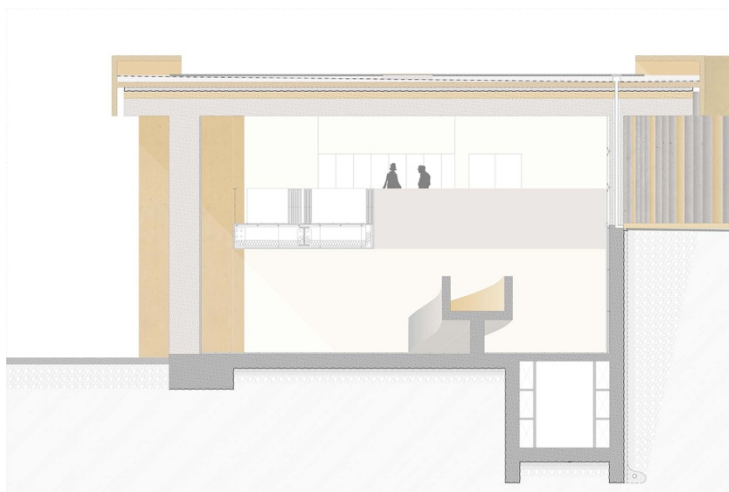


Fig. 21 – Pormenor construtivo: zona de recepção central. Desenho técnico de pormenorização, Catarina Álvares.

Considerações finais

A vertente cromática tem uma dimensão sensorial e por ser categorizada dessa forma, continua a ser encarada como um simples elemento decorativo, apenas equacionado no final de projecto de Arquitectura. ‘Pensar’ a cor não pode ser reduzido ao acto de pintar uma superfície, uma vez que o seu entendimento e aplicação é interdisciplinar, complexo e dependente de vários factores externos como luz, contexto envolvente, distância de observação, textura, brilho, entre outros... Arquitectura não é apenas a criação de um espaço, mas sim a forma como o Ser Humano interage com este e com todos os factores que o definem.

A ‘imagem’ da realidade percebida é composta por manchas e formas cromáticas, inseridas num determinado contexto de espaço e tempo. Se a paisagem é o contexto em que se insere a Arquitectura, então o fenómeno cromático deve ser estudado por qualquer indivíduo que se pretenda formar nesta disciplina.

No início do século XX, a Arquitectura era considerada como uma ‘obra de arte total’: uma disciplina que integrava vertentes artísticas e construtivas (Arte e Técnica). A fundação de escolas artísticas de vanguarda como a *Vkhutemas* e a *Staatliches-Bauhaus*, integravam a disciplina da Arquitectura no seu plano de formação. Assim, o arquitecto (artista, à época) formava-se mediante um processo de aprendizagem assente na experimentação de várias vertentes, entre elas a cor.

Simultaneamente, no panorama nacional, teve início o processo de reformulação do ensino nas Escolas de Belas-Artes – culminando na separação da disciplina da Arquitectura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, no final da década de 70. Esta situação limitou o contacto dos estudantes de Arquitectura com disciplinas artísticas, como a cor. Actualmente, existem apenas quatro instituições de ensino superior nacionais que oferecem, no plano de formação em Arquitectura, uma unidade curricular, no âmbito da cor: a Faculdade de Arquitectura-Universidade de Lisboa e a Universidade Lusíada de Lisboa, Porto e Vila Nova de Famalicão. A inexistência da vertente cromática – exclusivamente como unidade curricular – no plano de formação do arquitecto, condiciona o processo de pensamento relativamente à materialização de um projecto. Apesar da vertente cromática ser considerada arquitectonicamente inferior à forma, não se deve sobrevalorizar a sua importância na criação de um espaço.

Para um entendimento do fenómeno cromático na Arquitectura, é necessário adquirir uma perspectiva individual e pessoal sobre o mesmo. A vertente cromática, enquanto fenómeno imaterial e dinâmico, apenas poderá ser entendida mediante um processo de experimentação. Partindo da memória do estudo de cor do projecto Centro Náutico de Sines, verifica-se a relevância da cor e luz, tal como a sua influência na percepção da Arquitectura.

Por depender de factores externos variáveis, é necessário um conhecimento aprofundado do fenómeno cromático para a sua aplicação em Arquitectura, além de um método. Embora seja um pouco contraditório o emprego de uma metodologia [racional] num tema maioritariamente emocional/sensorial, este contribuirá para o sucesso de um projecto de Arquitectura, através de uma aplicação de cor consciente.

Bibliografia

100 years of bauhaus. [Consult. 08.11.2017].

Disponível em <URL: <https://www.bauhaus100.de/en>>.

ALBERS, Josef – **Interaction of Color**. New Haven: Yale University Press, 2013.

ÁLVARES, Catarina da Silva - **O estudo de cor no plano de formação do arquiteto. Centro Náutico de Sines**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2016. Dissertação de Mestrado.

ANDRÉ, Paula; FILIPE, Fátima – Arquitectura, Artes Integradas, Fé, in, ACCIAIUOLI, Margarida, et al., - **Arte & Fé**, Lisboa: FCSH/UNL, 2016, pp. 295-312.

BARRON, Stephanie, TUCHMAN, Maurice, ed. lit. - **The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980.

BRYANT, Gabriele – Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX, **Cuaderno de Notas**, p. 58,59.

D'ALFONSO, Ernesto, SAMSA, Danilo - **Guia de História da Arquitectura, Estilos Arquitectónicos**. Lisboa: Editorial Presença, 2006.

DIAS, Ana Sousa – Entrevista "Cada vez tenho menos prazer na arquitetura que me pedem. Só interessam o tempo e o dinheiro". 03.08.2017. *In* **Diário de Notícias**. [Consult. 10 Setembro 2017].

Disponível em <URL: <http://www.dn.pt/artes/interior/cada-vez-tenho-menos-prazer-na-arquitetura-que-me-pedem-so-interessam-o-tempo-e-o-dinheiro-8680642.html>>.

DROSTE, Magdalena - **Bauhaus 1919-1933**. Berlin: Benedikt Taschen, 1994.

FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter, ed. lit. – **BAUHAUS**. Barcelona: Könemann, 2000.

GROPIUS, Walter, ed. lit. - **Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923**. Weimar-Munich: Bauhausverlag, 1923. [Consult. 08.11.2017].

Disponível em

<URL:http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/FondsKandinskyL498/M5050_X0031_LKA_L498.pdf>.

Guia de Candidatura. Índice por Curso e Instituição. *In* **DGES**. [Consult. 30.09.2017].

Disponível em: <URL: <http://www.dges.gov.pt/guias/indcurso.asp>>.

HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi - **Textos de arquitectura de la modernidade**. Madrid: Nerea, 1999.

ITTEN, Johannes – **Design and form: the basic course at the Bauhaus and later**. New York: John Wiley, 1975.

IVANOVA-VEEN, L.I., OVSIANNIKOVA, E. B., ed. lit. - **OT BXYTEMACA K MAPKN/ FROM VKHUTEMAS TO MARKHI 1920-1936**. Moscovo: A-Fond Publishers, 2005. [Consult. 16.11.2017].
Disponível em <URL: <https://issuu.com/marhi/docs/v-m>>.

Josef & Anni Albers Foundation.

Disponível em: <URL: <http://www.albersfoundation.org/>>.

LODDER, Christina – **RUSSIAN CONSTRUCTIVISM**. New Haven: Yale University Press, 1986.

MIGUEL, Jair Diniz – **Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)**. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006. Tese de Doutorado. [Consult. 29.09.2017].
Disponível em <URL: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02022007-171251/pt-br.php>>.

O ensino artístico e as origens da fbau. *In* **belas-artes ulisboa**. [Consult. 25.09.2017].
Disponível em <URL: <http://www.belasartes.ulisboa.pt/belas-artes/historia-fotografias/>>.

PERNÃO, João Nuno – **A Cor como Forma do Espaço definida no Tempo: Princípios Estéticos e Metodológicos para o Estudo e Aplicação da Cor em Arquitectura e nas Artes**. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2012. Dissertação de Doutorado.

WAGNER, Richard – **Das Kunstwerk der Zukunft**. Leipezig: Wigand, 1850.

WICK, Rainer - **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1982.

WINGLER, Hans M. - **The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

O retrato pintado em Portugal e no Brasil nas três primeiras décadas do século XIX

Telles, Patricia Delayti
CEAACP, Universidade de Coimbra
CHAIA, Universidade de Évora
pat2telles@gmail.com

Rodrigues, Paulo Simões
CHAIA, Universidade de Évora
psr@uevora.pt

Resumo:

A tese de doutoramento que deu origem a este trabalho intitula-se *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. Defendida em 2015, premiada em 2016, baseou-se num amplo levantamento de retratos do período, a partir do qual foram estudadas as suas principais funções no mundo luso: necessidades políticas, de afirmação e construção de prestígio social, e o colmatar das saudades. Analisaram-se também as circunstâncias da sua produção neste período instável, marcado em Portugal pelas invasões francesas, as Guerras Liberais e a independência do Brasil. Verificou-se que, mais do que uma expressão artística individual, o retrato reflectia, nessa época, as ambiguidades de uma sociedade que buscava representar-se. Em contraste com o Norte da Europa, os pintores dispunham de poucas oportunidades de exposição em Portugal e no Brasil; muitos permanecem anónimos, outros revelam, nos seus auto-retratos, a fragilidade e as ambiguidades da sua situação social. Redes de apoio clientelares facilitavam as encomendas, e já existia um incipiente mercado de arte onde podiam ser adquiridos, por exemplo, retratos do rei, último símbolo de estabilidade. Curiosamente, pintar ou até possuir um retrato poderia trazer sérias implicações na vida de um indivíduo, mas para os artistas, fora as telas e as miniaturas em que retratavam membros da própria sua família e amigos, o retrato ajudava, antes mais nada, a sobreviver num período difícil. Essa abordagem eminentemente funcional resultou numa produção heterogénea, muito mais rica, diversa e curiosa do que esperávamos, marcada pelas circunstâncias da sua produção, pelo confronto das expectativas de retratado e retratista e pela circulação de modelos e pintores internacionais.

Palavras-chave:

História da Arte, Retrato, Portugal, Brasil, Século XIX.

Introdução

Defendida em Janeiro de 2015 na Universidade de Évora, em Portugal, a tese de doutoramento em história da arte intitulada *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834* foi aprovada por unanimidade com distinção e louvor; em 2016, recebeu o Prémio Fernão Mendes Pinto da Associação das Universidades de Língua Portuguesa pela sua contribuição para um melhor conhecimento recíproco de culturas lusófonas. Ora, este artigo convida-nos a revisitar com algum distanciamento, o tema que ocupou mais de quatro anos da nossa vida. O que consideramos mais importante? O que cabe divulgar ou esclarecer?

Antes de mais nada, é preciso sublinhar que este trabalho, calcado em fontes primárias, entre as quais as mais importantes foram as próprias pinturas, segundo a metodologia de Hannah Levy¹, foi um verdadeiro trabalho de equipa. Sem o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia, e sem o entusiasmo dos meus dois orientadores, os Professores Doutores Paulo Simões Rodrigues e Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, mas também de grandes conhecedores como Anísio Franco, colecionadores particulares, profissionais de arquivos, bibliotecas e museus, não teria sido possível localizar e examinar, como fizemos, cerca de 1900 obras, em seis países. A tese baseou-se no estudo dessas obras. Entre elas, destacamos 563 telas e miniaturas pintadas efectivamente em Portugal ou no Brasil, incluindo aquelas que sobreviveram apenas por meio de gravuras. Esse corpo, somado à leitura exaustiva da imprensa periódica coeva nas principais capitais, nomeadamente a *Gazeta de Lisboa* e a *Gazeta do Rio de Janeiro*, permitiu que identificássemos um número surpreendente de pintores em actividade nesses dois países durante o período: 490, entre os quais cerca de 300 pintaram ou afirmaram ter pintado pelo menos um retrato em tela ou em miniatura – o que, de acordo com os parâmetros que estabelecemos, tornava-os “retratistas”. Conseguimos abordar cerca de um terço deles, ou seja exactamente 91.

Conscientes que essa recolha extensiva de objectos muitas vezes inéditos, em dois continentes, era uma das forças do trabalho, privilegiamos, sempre que possível, retratos menos conhecidos. Mas é preciso confessar que essa minúcia, que terminou por beneficiar-nos, não foi senão o futo de uma premissa inicial equivocada: não esperávamos o número de intervenientes, nem a diversidade encontrada, nem em termos de obras, nem de artistas.

O período que nos interessava é traumático, entrecortado pelas invasões francesas, a transferência da corte para o Brasil e as guerras liberais. Talvez por isso seja pouco estudado em Portugal. E no Brasil, por se tratar das décadas que enquadram a independência, privilegia-se ainda hoje o que não é português – em especial os artistas da chamada Missão francesa que chegaram ao Rio de Janeiro em 1816. Ora, foi precisamente

¹ LEVY, Hannah - A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro. 6 (1942), p. 39.

neste período de crise que o retrato se revelou uma necessidade. As suas três principais funções eram: a de ajudar a construir ou a afirmar um certo prestígio social, a de preservar as saudades de familiares ausentes e a de agir como objectos políticos.

Buscamos explicitar essas vertentes na divisão por capítulos. E constatamos que duas dessas três vertentes funcionais parecem ter existido, em menor ou menor grau, em retratos das mais diferentes personagens. Encontramos uma dimensão afetiva nos retratos reais ou imperiais, cuja função política é mais aparente, e factores políticos e emocionais mais ou menos explícitos em alguns retratos que pareciam inicialmente apenas telas de aparato, como o do futuro Visconde da Pedra Branca por Domingos Sequeira. Dedicamos um estudo de caso a este retrato, exemplo da extraordinária complexidade de cada tela, e um artigo, publicado na revista *Oitocentos*².

Para tornar patente a complexidade do período - e contribuir para a leitura do texto tanto em Portugal como no Brasil - esboçamos o contexto histórico. Contudo, para não nos afastarmos da nossa temática principal, fizemo-lo através da vida de dois pintores: Domingos António Sequeira (1768-1837), activo no ambiente cortesão de Lisboa, e um retratista de província de enorme talento, José de Almeida Furtado (1778-1831), dito o Gata, nascido em Viseu, e lá falecido na mais absoluta pobreza [Fig. 01].



Fig.01 – José de Almeida Furtado (1778-1831)
 “Retrato masculino”,
 assinado F. c. 1800
 miniatura sobre marfim, 6,5 x 4,2 cm
 Coleção particular, Lisboa Fotografia: Cabral Moncada Leilões

² TELLES, Patricia D. - Brasil e Portugal à sombra de Saint Sulpice: o Retrato dos Viscondes de Pedra Branca e de sua filha por Domingos António Sequeira. In VALLE, A.; DAZZI, C.; PORTELLA, Isabel (org). *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: CEFET, 2014, p. 412-423.

Embora decorressem na Europa, as suas vidas ajudaram-nos a estabelecer o pano de fundo em que evoluíam retratistas e retratados também no Brasil, onde - fora os pintores franceses da dita *missão* - os retratistas de maior destaque, os mais chegados à corte imperial, eram de origem ou de formação portuguesa.

Além do contexto histórico, pareceu-nos necessário compreender o contexto intelectual em que se inseriam. Para tanto, recorremos à imprensa periódica e aos escritos dos pintores José da Cunha Taborda (1815) e Cirilo Volkmar Machado (1823) - e aos de Almeida Garrett enquanto apreciador de pintura (1821).

Olhámos também e sobretudo para os próprios retratos. Acreditamos que, por excluïrem qualquer temática a não ser a semelhança com uma dada pessoa, poderiam revelar-se interessantes para o estudo estilístico de uma arte “nacional”. Ora, surpreendemo-nos novamente com o resultado da investigação, pois em vez de um ou dois corpos estilísticos distintos, que poderiam corresponder a Portugal e Brasil, encontrámos uma enorme diversidade.

Esta retratística de tão diversas pinceladas, somada a diversos relatos coevos, levou-nos a considerar extemporâneo falarmos, nessa época, pelo menos em relação aos retratos, em pintura portuguesa ou brasileira, mas sim de pintura “por portugueses”. A própria questão das “artes nacionais” apenas se esboçava nos escritos teóricos. Não parece ter havido sequer consenso quanto a quais seriam as “escolas” existentes. E no mundo luso – embora houvesse sem dúvida “sentimentos nacionais” muito fortes - não parece ter havido nesse momento uma vontade consciente, como por exemplo em Inglaterra, de criar uma “escola” em termos de estilo. Taborda, Volkmar Machado e Garrett, atêm-se a listagens biográficas, sem conceptualizar ainda a pintura nacional em termos estilísticos. E a heterogeneidade dos retratos confirma essa diversidade na abordagem pictórica.

Consideramos assim que nas primeiras décadas do século XIX, o retrato luso-brasileiro permanece altamente individualizado: antes de se tornar a soma das pinceladas de um artista, ele é o reflexo de uma interacção entre retratista e retratado, de seus percursos culturais e das suas expectativas em termos de representação. A questão de elaborar uma nacionalidade estilística parece surgir apenas mais tarde, aquando do desenvolvimento das Academias de Belas-Artes, em Portugal. Se, no Brasil, a Academia surge um pouco antes, por pressão francesa, o seu funcionamento permanece incipiente por quase dez anos, entre 1816 e 1826. E parece ter sido política, mais do que estética, a necessidade brasileira de afirmar mais rapidamente uma pintura “nacional” – que se colocaria - por oposição à antiga metrópole - sob o modelo francês.

Desenvolvimento

Nos seus dois principais trabalhos, o historiador Nuno Monteiro (1998; 2007) demonstra que, na sociedade lusa do Antigo Regime, os indivíduos nasciam e evoluíam de acordo com uma posição social pré-determinada pela sua importância familiar. Por mais que os pintores reclamassem, há séculos, a elevação do seu estatuto social, equiparando-o ao de outros criadores, no início do Oitocentos o exercício profissional da pintura ainda era considerado um ofício mecânico e aviltante. Ora, a pintura de um retrato exigia horas, quando não dias de pose, durante os quais o modelo submetia-se ao olhar e à presença de um retratista. A necessidade dessa longa exposição – passível de fragilizar, senão de subverter, as suas posições sociais relativas - levou-nos a estudar se o estatuto social dos pintores teria influenciado a sua escolha pelos retratados.

Ora, este estatuto revelou-se particularmente ambíguo – uma ambiguidade que se reflecte em seus auto-retratos. Criadores e mestres aos seus próprios olhos, exímios na “nobre arte” que exerciam, os pintores viviam, na época, um momento particularmente difícil em termos económicos, que levava até os mais importantes a fazerem o que fosse necessário para a sua sobrevivência: vinhetas, projectos de arquitectura, alguns davam aulas, outros pintavam carruagens... Essa ambiguidade social talvez explique a relativa raridade, nos auto-retratos, dos elementos mais “sujeitos” da profissão, como a paleta e os pinceis – preferindo os pintores os atributos ligados ao desenho ou ao conhecimento. Sonhando com as glórias, muitas vezes imaginárias, de épocas passadas³, buscavam o acesso a um membro da alta nobreza ou da Família Real cuja protecção poderia abrir-lhes as portas da fama e de um certo bem-estar financeiro. Se o encontro pudesse selar-se por um retrato, a tela tornar-se-ia uma marca de prestígio para o próprio artista.

É preciso enfatizar o quanto a fidalguia também era heterogênea, hierarquizada segundo os serviços prestados pelos seus ancestrais e a sua capacidade de “servir ao rei” – a quem cabia recomensar tais serviços⁴. Seria assim, graças apenas à vontade do soberano, que alguns pintores próximos ao Paço, geralmente professores em Aulas Régias, puderam receber comendas como a Ordem de Cristo, normalmente vedadas aqueles que exerciam ofícios mecânicos – a ainda mais a pessoas de pele escura. Podiam então ser considerados membros da extensa classe dos fidalgos – na base da nobiliarquia portuguesa. Tal foi o caso do pintor João Baptista Ribeiro (1790-1868), mestre de pintura das infantas: mulato, filho de um sapateiro de Tras-os-Montes, este discípulo de Sequeira recebeu a Ordem de Vila Viçosa em 1824 e, em 1837, chegou a Comendador da Ordem de Cristo.

³ MACHADO, C. V. - *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos e gravadores portugueses e dos que estrangeiros, que estiverão em Portugal*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1922.

⁴ MONTEIRO, Nuno G. F. - *O Crepúsculo dos Grandes - a casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1832)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998. MONTEIRO, Nuno G. F. - *Elites e Poder, entre o Antigo Regime e o Liberalismo*. Lisboa: ICS, 2007.

No Brasil, embora partissem de uma categorização social ainda mais baixa, por ser o seu ofício muitas vezes exercido por escravos, é possível que a chegada dos pintores franceses em 1816 tenha contribuído para melhorar a sua aceitação social com relativa rapidez.

Os artistas portugueses queixavam-se das enormes dificuldades do período e olhavam com nostalgia para o passado, mas a sua situação também evoluía. Revelou-se um contexto bastante diferente daquele atacado no Brasil pelos artistas da “missão francesa”, que tão ferozmente criticaram outros pintores e até a corte luso-brasileira a que serviam.

De facto, os artistas ressentiam-se da necessidade de exporem as suas obras para serem julgadas pelos seus pares. Mas ao contrário do que esperávamos, diversos retratos eram - sim - expostos ao público. Não num contexto particular às artes, como no *Salon* de Paris, mas enquanto substitutos da presença real, ou da pessoa homenageada, em igrejas, teatros, festas e nas chamadas “salas de respeito” - cômodos em casas particulares ou instituições governamentais especialmente destinados a reverenciar o soberano. Nessas, os retratos permaneciam fechados atrás de cortinas [Fig. 02]⁵, para serem abertos apenas em situações específicas, como por exemplo nas celebrações do aniversário do rei.

⁵ A imprensa periódica oferece algumas descrições dos dosséis e das diferentes cortinas empregadas: as mais próximas à pintura geralmente translúcidas, adornadas por borlas, semelhantes às que ainda hoje se encontram na “Sala do Protocolo” do Palácio da Brejoira, em Monção - apenas o sofá actualmente embaixo do retrato real não corresponde à qualquer descrição, podendo ser um contributo recente para a decoração.



Fig. 02 – Retrato de D. João VI sob dossel
“Sala do protocolo” do Palácio da Brejoeira, Monção
Fotografia: Palácio da Brejoeira

Pela mesma época, nas principais cidades do mundo luso, ocorriam algumas das primeiras tentativas individuais de exposição de retratos em casa ou no atelier. Não parecem ter tido muito sucesso, talvez porque, mais do que um objecto de arte, o retrato continuasse a “ser” o modelo representado. De facto, nos dois lados do Atlântico, o retrato do rei ou do imperador, disseminado pelas províncias, era objecto de veneração do seu povo – um objecto quase mágico - inaugurado com grande pompa, e muitas vezes saudados como se da pessoa real se tratasse. Existia também em casas particulares – e era comprado e vendido pronto, às vezes emoldurado, nas casas dos artistas, em seus ateliers, e também em lojas e em leilões.

Na maioria dos casos, tratava-se de imagens derivadas de retratos oficiais, para os quais o monarca de facto posara. Contudo, o elemento mimético parece ter sido menos importante que a ideia da presença real que derivava, como no caso dos ícones, da memória da presença régia diante do pintor na primeira pose. Seria o evocar dessa presença –

essa sombra – que outorgava aos retratos a sua forte carga não apenas política, mas também emocional. A reprodução dos traços do soberano não importava tanto quanto a sua identificação iconográfica, donde o destaque dado a atributos como a coroa. Encontramos assim uma certa diversidade fisionómica – e muitos casos em que embora o rei envelheça, a sua imagem continua jovem, o que não deixa de ecoar uma certa separação entre corpo físico e corpo político, segundo a análise de Kantorowicz⁶.

Seria esse elemento político, mas também afectivo e quase mágico, o responsável por casos de iconoclastia e agressões a retratos em contexto bélico, ou ao contrário, situações em que um retrato real poderia salvar dos açoites. Tal foi o caso do pintor brasileiro António Alves, responsável por retratar os principais líderes da Revolução Pernambucana de 1817: aquando da repressão aos envolvidos no conflito, ter-se-ia abraçando ao retrato do Príncipe Regente que pintara três anos antes, e fora por isso objecto da clemência do governador⁷.

Talvez essa força explique a relativa raridade de presentes reais com a imagem do soberano em Portugal e no Brasil. Não que a corte portuguesa não oferecesse retratos, mas o seu número parece inferior ao de outras cortes europeias, nas quais era comum, por exemplo, presentear diplomatas com tabaqueiras adornadas por retratos em miniatura. Na corte luso-brasileira, a oferta da imagem real seria um altíssimo sinal de apreço.

Os retratos reais eram oferecidos sobretudo a outras casas reais aparentadas. Nalguns casos, o elemento afectivo quase se sobrepunha à função política: eram retratos pintados para apresentar futuros noivos, e imagens de crianças sem atributo real algum, como um retrato da futura D. Maria II ainda bebé, hoje no Palácio da Ajuda, que conseguimos identificar graças a outro, idêntico, enviado aos seus avós em Viena d'Áustria, ambos de autoria do pintor suíço Jean Philippe Goulu (1786-1853), activo no Rio de Janeiro entre 1817 e 1824.

Novas identificações, atribuições e re-descobertas são outro ponto forte da tese: localizamos retratistas de grande qualidade, ainda quase desconhecidos, como Goulu, ou Domingos Esquiopetta, estudado pelo professor Agostinho Araújo como paisagista e pintor de teatros, mas cuja actividade de retratista era pouco conhecida, identificamos novas tabaqueiras com retratos régios por João de Almeida Santos (?-1872?), aparentemente sem qualquer vínculo institucional com o Paço [Fig 03].

⁶ KANTOROWICZ, Ernst H. - *The king's two bodies*. Princeton: Princeton University Press, [1957], 1997.

⁷ TELLES, Patricia D. - *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. Tese de doutoramento em História da Arte. Évora: Universidade de Évora, 2015, p. 106-107.



Fig. 03 – João de Almeida Santos (? – 1872?)
“Retrato de D. Miguel”
assinado *Slos* c. 1828
inserido em tabaqueira de tartaruga inscruçada a ouro, 6,7 cm (diam miniatura)
Colecção particular, Lisboa Fotografia: Pedro Lobo

Debruçamo-nos sobre os pintores activos no Brasil obliterados pela ascensão e o prestígio dos seus rivais franceses como Manuel Dias de Oliveira (1765-1837) (cuja data e local de nascimento retificamos graças a nova documentação), Henrique José da Silva (1772?-1834) ou até o cabo-verdiano Simplício Rodrigues de Sá (1785-1839), mais conhecido como “discípulo de Debret”, embora já fosse um pintor digno de tal nome ao chegar ao Brasil. Recuperamos obras dos retratistas em miniatura Joaquim Primavera (1793-ap.1847) e Antonio José Pereira (1793-1829). Vislumbramos também muitos amadores que contribuíam para suprir a demanda de retratos familiares. E uma quantidade surpreendente de pintoras – a maioria das quais sem obras identificadas - cujo estatuto profissional, neste período ambíguo quanto à própria situação dos pintores/homens, merece maiores estudos.

Considerações Finais

A interacção entre as principais funções do retrato luso-brasileiro no período: a afirmação do prestígio e de afinidades políticas, e o colmatar da *saudade* pela preservação da memória de si próprio ou de seres queridos, levava à necessidade absoluta do reconhecimento do modelo por ele mesmo. Na falta dessa auto-imagem, construída a duas mãos, diversos retratos viam-se rejeitados. Trata-se de uma situação histórica em que o olhar do retratado quase que predomina sobre o do pintor e pelo menos a ele se iguala. Nesse contexto, onde o retrato assume inclusive uma dimensão cosmética, a existência de retratos de mulheres com buços e bigodes choca o espectador contemporâneo.

Uma abordagem interdisciplinar com os estudos de género ajudou a explicar a presença desse elemento “varonil” – revelando um momento curioso quanto à situação da mulher em Portugal, repleto de possibilidades de maior afirmação social e até política, pelo direito de voto, apresentado às Cortes de Lisboa em 1822, embora nunca aprovado - promessas que ficariam por cumprir à medida que, logo a seguir e no decorrer do século, a força e a sexualidade femininas voltariam rapidamente a ser reprimidas.

A complexidade desta sociedade luso-brasileira que se quer representar num momento de crise encontra toda a sua expressão nos seus retratos. Mais do que simples pinturas, carentes de um estilo unificado e muitas vezes de qualidade, encontramos emoldurados os anseios e as ambiguidades de uma época, o cruzamento entre pintores mais ou menos eruditos e modelos mais ou menos ignorantes – ou vice-versa.

Antes que a Academia e a crítica viessem indicar um caminho a seguir, quando não exercer alguma pressão sobre o resultado pictórico final, os olhares e as vontades do pintor e do modelo disputavam a primazia, equilibrando privilégios fidalgos e *paixões*. Nas três primeiras décadas do Oitocentos, no declinar de um grande império português que ainda abrangia o Brasil, o retrato não era mero pretexto para a pintura, como poderá vir a ser no século XX – era um objecto plástico antes de tudo funcional, resultante dos percursos culturais de pelo menos dois indivíduos, inseridos em redes familiares ou clientelares. Resultavam de um delicado equilíbrio, de uma dança de expectativas, num mundo em plena transição.

O meu principal objectivo foi o de revelar essa complexidade, ir - por assim dizer – além das telas.

Bibliografia

ALMEIDA-GARRETT, J. B. da Silva Leitão d' - **O Retrato de Venus**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1821.

BANDEIRA, J.; LAGO, P. C. do - **Debret e o Brasil - Obra Completa**. Rio de Janeiro: 2007

BANDEIRA, J.; XEXÉO, P. M. C.; CONDURU, Roberto - **A Missão Francesa**. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

BARATA, A. M. - **Nos traços do esquadro e do compasso: a sociabilidade maçônica no mundo luso-brasileiro (1790-1822)**. In *ANPUH XXII Simpósio Nacional de História*. João Pessoa: 2003.

<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.023.pdf>

BARATA, M. - **Manuscrito inédito de Lebreton. Sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816**. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro. 14 (1959), p. 283-307.

BARATA, M. - **Próximo 150º aniversário da criação da Escola Nacional de Belas Artes**. *Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes*. XI (1965), p. 232-234

BRAGANÇA, J. V. - **El-Rei D. João VI e a Ordem da Torre e Espada (1808-1826)**. Lisboa: Edição do Autor, 2011.

CAMPOFIORITO, Q. - **A Pintura Remanescente da Colônia 1800-1830**. Rio de Janeiro: 1983.

COSTA, L. X. da (org.). - **Cartas do pintor Sequeira, da filha e do genro, depois da emigração de 1823**. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1940.

DEBRET, J. B. - **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1975, 2 tomos, 3 vols.

ESTRELA, P. J. - **Ordens e Condecorações Portuguesas 1793-1824**. Lisboa: Tribuna da História, 2008.

FREIRE, L. - **Um século de pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil de 1816 a 1916**. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

Gazeta de Lisboa. Lisboa. 1798, 1814, 1819, 1825

Gazeta do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 51 (1817), 29 (1820).

KANTOROWICZ, Ernst H. - **The king's two bodies**. Princeton: Princeton University Press, [1957], 1997.

LAGO, P. C. do - **Taunay e o Brasil. Obra completa, 1816-1821.** Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

LEBRUN-JOUE, C. - **Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830.** Paris: Arthena, 2003.

LEVY, Hannah - **A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos** *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro. 6 (1942), p. 7-77.

MACHADO, C. V. - **Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e esculptores, architectos e gravadores portuguezes e dos que estrangeiros, que estiverão em Portugal,** Coimbra: Universidade de Coimbra, 1922.

MELLO JUNIOR, D. - **Nicolau António Taunay, precursor da Missão Artística Francesa.** *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro. 327 (1980), p. 5-18.

MONTEIRO, Nuno G.; CARDIM, Pedro - **La Diplomacia Portuguesa durante el Antiguo Régimen. Perfil sociológico y trayectorias.** *Cuadernos de Historia Moderna*. 30 (2005), p. 7-40.

MONTEIRO, Nuno G. F. - **Elites e Poder, entre o Antigo Regime e o Liberalismo.** Lisboa: ICS, 2007.

MONTEIRO, Nuno G. F. - **O Crepúsculo dos Grandes - a casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1832).** Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

PEDROSA, M. - **Académicos e modernos: textos escolhidos.** São Paulo: Edusp, 1998, Tomo III.

RACZYNSKI, Le Comte A.[tanazy] - **Dictionnaire histórico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre: Les arts en Portugal, lettres adressée à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents.** Paris: Jules Renouard et Cie. Libraires-Éditeurs, 1847.

RACZYNSKI, Le Comte A.[tanazy] - **Les arts en Portugal, lettres adressée à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents.** Paris: Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs, 1846.

SCHAMA, S. - **Citizens - a chronicle of the French Revolution.** New York: Vintage Books Collins, 1989.

TABORDA, José da Cunha - **Regras da Arte da Pintura, com breves Reflexões Críticas sobre os caracteres distinctivos de suas Escolas, Vidas, e Quadros dos seus mais celebres Professores. Escritas na língua Italiana por Miguel Angelo Prunetti.** Lisboa: Imprensa Régia, 1815.

TAUNAY, A. d' E. - **A missão artística de 1816.** [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

TAUNAY, A. d'E. - **Documentos sobre a vida de Nicolau Antonio Taunay (1755-1830), um dos fundadores da Escola Nacional de Belas Artes.** *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tomo 78 (1915).

TELLES, Patricia D. - **Brasil e Portugal à sombra de Saint Sulpice: o Retrato dos Viscondes de Pedra Branca e de sua filha por Domingos António Sequeira.** In VALLE, A.; DAZZI, C.; PORTELLA, Isabel (org). *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: CEFET, 2014, p. 412-423.

TELLES, Patricia D. - **Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834.** Tese de doutoramento em História da Arte. Évora: Universidade de Évora, 2015.



Antologia de ensaios

Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes
II – Seminário de investigação, ensino e difusão

Organização

